



**Universidade de  
Aveiro**  
2017

Departamento de Línguas e Culturas

**Lucinda Maria  
Gonçalves Pinto  
Rodrigues**

**A poética da viagem em Afonso Cruz:  
errância, migração e trânsito**



**Universidade de  
Aveiro**  
2017

Departamento de Línguas e Culturas

**Lucinda Maria  
Gonçalves Pinto  
Rodrigues**

**A poética da viagem em Afonso Cruz:  
errância, migração e trânsito**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro, do Departamento de Línguas e Culturas

Aos que tornam possível a equação da minha viagem:  
meus filhos, meu marido, meu pai e minha mãe

## **o júri**

presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Professor Doutor Rogério Miguel do Deserto Rodrigues de  
Puga  
Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da  
Universidade Nova de Lisboa (arguente)

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção  
Rodrigues Salak  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

## **Agradecimentos**

Devo agradecer à Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues, por acolher, desde o início, o projeto deste trabalho, pela orientação científica e pela coordenação do rumo desta jornada.

**palavras-chave**

Afonso Cruz, viagem, alteridade, migração, errância, indagação, discurso, ficção

**resumo**

A literatura portuguesa contemporânea tem reconhecido Afonso Cruz como um dos seus mais prolíficos autores. Na verdade, a sua criação literária assume contornos identitários pela convocação de outras artes e de outros textos, alheios ou próprios.

Neste trabalho pretende-se refletir acerca do motivo viático instilado em três dos romances do autor - *A boneca de Kokoschka*, *Jesus Cristo bebia cerveja* e *Para onde vão os guarda-chuvas* -, reconhecendo neles a operacionalização da poética da viagem no plano ideotemático, no plano da (des)construção do sentido, bem como no do seu desenho técnico-compositivo.

**keywords**

Afonso Cruz, journey, otherness, migration, erratic, indagation, discourse, fiction

**abstract**

Contemporary portuguese literature has come to acknowledge Afonso Cruz as one of its most prolific authors. As a matter of fact, his literary creation reveals identitarian outlines through the convocation of other art forms and text of his own or someone extraneous.

This work intends to make a reflection on the viatic motive in three of the author's novels - *A boneca de Kokoschka*, *Jesus Cristo bebia cerveja* and *Para onde vão os guarda-chuvas* - acknowledging in them the development of the poetics of journey on an ideological level, in the (de)construction of sense as well as in it's technical compositional drawing.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
Capítulo 1 .....	9
Motivação viator: a arqueologia de uma poética compósita .....	9
3.1.    A deriva da Literatura Portuguesa de Viagens .....	13
3.2.    Da estese nómada à estesia da sedentarização: a cartografia do enigma .....	18
3.2.1.    O lugar metamorfoseador .....	20
3.2.2.    A geografia emotiva das personagens .....	27
3.2.3.    Iconografia no elemento viático .....	31
Capítulo 2 .....	36
Da entropia como cais de partida à sintropia da alteridade .....	36
1.1.    Um crime de guerra e uma boneca .....	36
3.3.    Do Alentejo a Jerusalém e do cereal à cerveja .....	54
3.4.    Do lugar da perda e da estética do desequilíbrio .....	69
Capítulo 3 .....	81
A palavra romanesca como <i>verbum viator</i> .....	81
3.1.    A viagem do sentido: ironia e metáfora .....	82
3.1.1.    A ironia .....	83
3.1.2.    A metáfora .....	88
3.2.    Do livro ao livro .....	95
3.3.    A migração da personagem .....	102
Conclusão .....	108
Bibliografia: .....	111



## Introdução

(Os) pés dos homens

Os vegetais têm raízes,  
os animais têm patas,  
os homens têm passos.

(Moisés Kupka, *Viagens para Além do Meu Quarto*)

Afonso Cruz, *Enciclopédia da estória universal*  
- *Recolha de Alexandria*

Enquanto a água se pode guardar em garrafas, as histórias não podem ser engarrafadas sem que se estraguem rapidamente. Têm de andar ao ar livre como os animais selvagens. Temos de as soltar para que possam correr todas nuas.

Afonso Cruz, *O pintor debaixo do lava-loiças*

O sistema literário, na sua dimensão histórico-social, reflete necessariamente a morfologia do mundo contemporâneo e (re)configura a humanidade. Na contemplação e mediação deste mesmo cosmos, o discurso literário atinente ao romance, como expressão artística na produção literária portuguesa do século XXI, tem oferecido uma representação maximizada da sua matriz ecuménica, como observou Miguel Real: «As categorias estéticas do romance são universais, legado cultural da civilização ocidental, e o tema evidenciado (o homem em múltiplas situações) igualmente universal» (Real, 2012:20-21).

Neste mesmo cosmos, onde se diluem fronteiras - temáticas, culturais e territoriais - e se perpetuam, paradoxalmente, as limitações da inércia operante na tangibilidade do outro, o *topos* universal da viagem poderá assumir-se identitário da criação artística arreigada, na sua configuração especulativa, a um sistema axiológico e alegórico

reconfigurante destes mesmos limites. Efetivamente, a deslocação, ato imprescindível à transformação inibidora da sedentarização perpetuada por fronteiras intangíveis, instila o dinamismo humano que se pretende cumprir neste mesmo cosmos universalizado.

Neste contexto, em que um novo cânone parece fluir na literatura portuguesa contemporânea, e concretamente no que tange ao romance, Afonso Cruz é um dos criadores que emerge nesta geração pertencente a uma «sociedade plural e culturalmente globalizada» (Real, 2012:20). Na verdade, o autor tem instituído a sua obra literária no contexto de uma narrativa portuguesa que, nos últimos anos, «parece querer caminhar no sentido da legitimação de um *entre-deux*<sup>1</sup> canónico, fazendo confluir, no espaço concreto da sua textualidade, o sentido de inovação que lhe é próprio e o peso de uma tradição acolhida em registo de simbólica convocação autoral» (Rodrigues, 2014:107).

A epistemologia da novelística portuguesa destes últimos anos e o triunfo desta *geração entre*, descomprometida face a ideários nacionais e empenhada na sua própria criação artística, granjeou o seu reconhecimento além-fronteiras:

Rondan la cuarentena. Nacieron, pues, en los años setenta y comenzaron a publicar a principios de siglo. Ahora eclosionan. Tienen éxito. No es raro que en la Feria del Libro de Lisboa alguno de ellos tenga una cola de centenares de seguidores a la espera de su firma. Pertenecen a una generación que no vivió la Revolución de los Claveles o que la vivió siendo muy niños. De hecho, es el primer grupo de escritores portugueses liberado por completo del amarre de la memoria de esa casi mitológica fecha, el 25 de abril de 1974, que lo significa todo para Portugal y que sirve de frontera entre el pasado y el presente del país. “No se sienten vinculados a nada, nacieron libres”, asegura la escritora y editora Maria do Rosário Pedreira, responsable del

---

<sup>1</sup> Acerca da figura do *entre-deux*, Isabel Cristina Rodrigues explicita: «No seu livro *Entre-deux. L'origine en partage* (publicado pela primeira vez em 1991), o filósofo franco-marroquino Daniel Sibony vem sublinhar a inoperante artificialidade dos conceitos de *diferença* e de *fronteira* para catalogar, descrevendo-os, tanto o *óntos* constitutivo do indivíduo como o espaço físico e simbólico da sua atuação. Como o autor explica, «não que a ideia de diferença seja falsa: ela é justa mas limitada, pertinente mas ínfima» (SIBONY, 1991, p. 11), razão pela qual o autor propõe, enquanto formulação estruturante do juízo crítico do Homem, a figura alternativa do *entre-deux*, «uma forma de rutura-ligação entre dois termos, tão próximos um do outro quanto é verdade constituírem, tanto o espaço da rutura como o espaço da ligação, um território mais vasto do que imaginamos (...). Não existe um terreno neutro entre os dois e não existe uma única fronteira que verdadeiramente separe, existem duas fronteiras que se tocam e que o fazem de tal modo que existem entre elas inúmeros fluxos comunicantes» (SIBONY, 1991, p. 11).» (Rodrigues, 2014:106-107)

descubrimiento de buena parte de estos escritores. “Durante la dictadura, y mucho tiempo después, Portugal se debatió entre el neorrealismo y el existencialismo. Hasta Lobo Antunes y Saramago. La generación posterior a ellos también consideraba que debía escribir, por así decir, comprometida. Pero estos nuevos autores no. Les caracteriza, precisamente, la falta de necesidad de estar comprometidos, su riqueza de estilos, su mayor preocupación formal, el haber estudiado fuera, el haber vivido hasta tarde en casa de sus padres. Y, literariamente, han sido capaces de recoger las cartas de Lobo y Saramago, barajarlas y repartirlas de nuevo, añade. (Barca, [https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075\\_706343.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075_706343.html), accedido a 13 de agosto de 2017)

Esta capacidade de desvinculação relativamente a uma identidade nacional parece ter operado, como vemos, profundas modificações na novelística portuguesa contemporânea, legitimando a assunção de estilos e de concepções ideotemáticas que diluem a portugalidade no mundo:

Neste sentido, a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, ao contrário do antigo paroquialismo animador do romance português da década de 50, preso quase em exclusivo em ambientes nacionais e a um “homem” nacional, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico. (Real, 2012:23)

Na verdade, nesta geração de escritores, e concretamente no que à obra de Afonso Cruz concerne, a desvinculação e o descomprometimento com a realidade particular portuguesa legitimou a cristalização do intento maior em que radicam todas as questões ontológicas da literatura universalmente entendida: a dimensão do humano. Efetivamente, este estreitamento do mundo parece abrir caminho ao reforço do conceito universal do valor humano subjacente às questões ontológicas da literatura, como fez notar Afonso Cruz, citado por Antonio Jiménez Barca no jornal *El País*:

El escritor, en una cafetería céntrica de Lisboa procedente de su pueblo, de paso hacia Macao asegura que, en su opinión, las causas aparentemente lejanas no están en

realidad tan lejos: “No puedo jerarquizar el valor de las vidas humanas. Eso de que valen más las que están más cerca, no va conmigo. Y un problema en Pakistán o en Irak también es un problema aquí. No solo lo son los desempleados de Portugal, sino los esclavos de África o de Oriente Próximo”. Para Cruz, el mundo se ha estrechado, las ciudades han dejado de ser particulares y únicas, y han pasado a ser todas muy parecidas, perdiendo en el camino su propia identidad: “Por eso es difícil definir lo que es Portugal. Porque Lisboa es parecida a Londres o Madrid, con los mismos muebles de Ikea, con la misma gente que lleva las mismas zapatillas, que come casi lo mismo. Después de haber viajado tanto, la *portugalidad* pasa a ser menos importante”, añade.

(Barca, [https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075\\_706343.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075_706343.html),  
accedido a 13 de agosto de 2017)

Escritor premiado, pois «demorou apenas sete anos a semear uma colheita de livros que cresceram, amadureceram, e lhe valeram já meia dúzia de prémios» (Cunha, 2015:87), Afonso Cruz é apresentado na imprensa como «uma espécie rara: um escritor *globetrotter* que espalha as suas utopias pelo mundo, com os pés bem plantados no Alentejo profundo, sem rede de telemóvel» (*ibidem*:87). A sua formação em Belas Artes, a sua dimensão de ilustrador e de músico, bem como as suas múltiplas viagens por todo o mundo constituem forças inalienáveis à construção do seu cosmos literário singular. Reforçando a sua internacionalização e o seu reconhecimento como escritor, Antonio Sáez Delgado observou que «Cruz representa un cruce de caminos en la narrativa portuguesa actual: tiene algo del universo delicadamente pop e intimista de Valter Hugo Mãe, algo también del universalismo plenamente lusitano de Gonçalo M. Tavares y algo de la condición estética social de José Luís Peixoto, por citar tres de los nombres más importantes de su generación.» (Delgado, [https://elpais.com/cultura/2014/09/25/babelia/1411640315\\_297219.html](https://elpais.com/cultura/2014/09/25/babelia/1411640315_297219.html),  
accedido a 13 de agosto de 2017)

No entanto, a idiosincrasia de Afonso Cruz singulariza-se, efetivamente, como fez notar Miguel Real, pois «O húmus que vivifica e alimenta os seus livros é, indubitavelmente, o da cultura, isto é, o autor assume expressamente um tom profundamente subjetivo e pessoal, reduzindo o texto à memória do que esteticamente vivenciou em termos de Arte, e não de Arte e Cultura portuguesas, mas universais» (Real, 2012:173).

Nesta senda, talvez o título *Enciclopédia da estória universal*, considerando particularmente o último lexema nele presente, se configure como o mais manifesto na expressão deste cosmopolitismo e universalidade do Homem; contudo, o romance, género privilegiado no que concerne à exposição da multiplicidade de ângulos dinâmicos e evolutivos da natureza humana, é o que contemplaremos neste trabalho. Assim, selecionamos, na constituição do *corpus* textual em que se escora a nossa análise, três romances que congregam o *topos* da viagem na configuração do referido sistema axiológico e alegórico: *A boneca de Kokoschka* (2010), *Jesus Cristo bebia cerveja* (2012) e *Para onde vão os guarda-chuvas* (2013). No entanto, como veremos, a leitura destes textos implica quase permanentemente a mediação dos volumes da *Enciclopédia*.

Neste capítulo que concerne à escolha do género romance, é curioso observar que, enquanto romancistas como António Lobo Antunes ou José Saramago fazem notar, através dos títulos, a desconstrução do género<sup>2</sup>, estes três romances convocam uma amplitude multidisciplinar pela convergência de elementos lexicais ou pelo enunciado que abre caminho à indagação e suscitam, no fundo, o diálogo com diferentes áreas do saber, como veremos. Contudo, a seleção do *corpus* textual objeto do nosso trabalho radica na figuração comum da problemática da viagem, configurada tanto pela via hermenêutica, consubstanciada na dimensão narrativa e simbólica da trama romanesca, como pelo processo discursivo. Na verdade, cremos que o *topos* da viagem, na sua dimensão poética, se assume como elemento catalisador e polarizador em *A boneca de Kokoschka*, *Jesus Cristo bebia cerveja* e *Para onde vão os guarda-chuvas*<sup>3</sup>, afirmando-se como três

---

<sup>2</sup> Reportando-se à descrição dos géneros literários, e concretamente no que concerne ao romance, Carlos Ceia afirma: «Repare-se, por exemplo, que autores de hoje como José Saramago ou António Lobo Antunes têm optado por escolher para o título dos seus romances termos que aludem a outros géneros literários ou paraliterários: do primeiro autor temos um *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), um *Memorial do Convento* (1982), uma *História do Cerco de Lisboa* (1989), um *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), e um *Ensaio sobre a Cegueira* (1995); do segundo, temos: uma *Memória de Elefante* (1979), uma *Explicação dos Pássaros* (1981), um *Auto dos Danados* (1985), um *Tratado das Paixões da Alma* (1990), um *Manual dos Inquisidores* (1996), e uma *Exortação aos Crocodilos* (1999). Esta paródia dos géneros literários através de um género maior (romance) mostra por um lado a flexibilidade deste género, mas também mostra que o romance não aceita pacificamente qualquer definição dogmática. Os exemplos de Saramago e de Lobo Antunes não são originais. Desde a origem do romance inglês que tal prática de resistência à definição dos limites do romance é visível, o que era muitas vezes declarado pelo próprio autor em prefácios ou posfácios: Richardson declarou que *Clarissa* (1748) não era “a light Novel, or transitory Romance” mas uma “History of Life and Manners”; Fielding definiu a sua escrita como “comic romance” ou “comic epic poem in prose”, embora o título da obra que continha esta fórmula era *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742).» (Ceia, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6403/generos-literarios/>, acedido a 12 de setembro de 2017)

<sup>3</sup> Sobre este romance de referência na produção literária portuguesa de 2013, bem como sobre as demais obras literárias de Afonso Cruz publicadas no mesmo ano, Miguel Real escreveu no *Jornal de Letras, Artes e*

romances capitais na afirmação do cunho maiêutico que, segundo pensamos, se assume identitário na obra de Afonso Cruz e na observação da circularidade do processo viático e filosófico.

Com estes romances, escritos num curto período da sua vida literária, o autor parece firmar à partida, pelo título, um protocolo com o leitor, não só pela explícita convocação da multidisciplinaridade, mas também pelo tom quase provocatório, instituindo em simultâneo a construção e a desconstrução de sentidos, dimensão que pretendemos perscrutar nesta dissertação. Se a literatura, «registrando os sonhos realizados, os não realizados e os por realizar da humanidade permite a revisão da história e da ciência, pois a literatura é um saber em expansão e lugar de entrecruzamento de todos os saberes» (Régis, 2007:15), cremos que o *corpus* textual selecionado, em que observamos a evocação de uma cadeia de conhecimentos de autenticação multidisciplinar, como a literatura, a filosofia, a geometria ou as artes plásticas, dinamiza a fruição e a inquietação proporcionada pela leitura e descodificação, interagindo, portanto, com o recetor. Assim, entendemos, à partida, que estes três romances viabilizam, a começar por um elemento paratextual - o título - o cunho maiêutico em que radica o processo viático a observar no trabalho a que nos propomos.

Cremos que a especificidade da expressão literária própria do romance viabiliza e otimiza a apresentação e o desenvolvimento deste *topos* literário, que reflete a visão de um modo de estar ou de ser alternativo ao homem resultante de uma sociedade demasiado sedentarizada, num mundo cada vez mais globalizado. Nesta medida, estas três obras retratam, segundo cremos, a idiossincrasia do seu autor no que concerne ao equacionamento da lógica do lugar da sedentarização ou até à defesa da impossibilidade da sedentarização, de que decorre o motivo viático.

Assim, o nomadismo, o dinamismo necessário ao *topos* da viagem que flui na trama romanesca, configura-se na implicação da recusa à fixação e ao hermetismo impossibilitador da perceção plural do ser humano. Na verdade, a ação efabulatória centrada no dinamismo inerente à dimensão do homem universalmente entendido, compreendendo a transformação e a legitimação da impossibilidade de este se fixar, quer

---

*Ideias:* «Reafirmação de uma imaginação infinita posta ao serviço da Literatura, é o que apetece dizer da obra de Afonso Cruz, em especial em *Para onde vão os Guarda-Chuvas* e no 3º volume da Enciclopédia, para além da beleza lírica do *Livro do Ano*. Na história da literatura portuguesa recente não existe autor que, sustentado numa poderosa cultura, leve ao limite as estruturas imaginais da criação como Afonso Cruz». (Real, 2014:9)

como indivíduo, na sua dimensão íntima e pessoal, quer como ser social, *lido* pelos seus pares, outorga à temática da viagem o seu cunho mais simbólico e poético.

Poderíamos, assim, ser levados a crer que, de algum modo, a obra de Afonso Cruz, à luz destes princípios, instila o teor próprio de sentença e o pragmatismo moralizador; todavia, este tom parece outorgar a sua ação ao humor e à ironia, legitimando o processo de (des)construção de sentidos reclamado ao leitor. Assim, entendemos que, na cosmologia do *corpus* textual do nosso trabalho, o movimento e a deslocação não são exclusivos da demanda das personagens dinamizadoras da trama romanesca; estes atos são implicados na receção do texto, solicitados ao leitor. Nesta medida, é na linha de pensamento de Carlos Nogueira, reportando-se a um dos volumes da enciclopédia - com os quais os romances mantêm relação dialógica -, que procuramos observar esta (des)construção e o processo heurético demandado pela ação de repensar a lógica do nomadismo:

O método socrático é próprio da escrita de Afonso Cruz, e por isso o leitor encontra com frequência regras de coerência e de validação argumentativa que se fundamentam na justaposição de opostos, na contradição que se consubstancia quer em antíteses de frase ou de grupos de palavras – “O povo chamava-o meio-homem. Curiosamente, nunca houve ninguém tão completo” (CRUZ, 2012, p. 69), diz-se a propósito de Anfímaco, o filósofo a quem, como vimos, faltava um braço, uma perna, uma orelha e o nariz –, quer em paradoxos cuja expressão mais ou menos ilógica põe em evidência desequilíbrios e injustiças (como nesta frase, que citámos acima: “A minha morte é uma maneira de falar”). (Nogueira, 2013:8)

No trabalho que desenvolveremos surgirá o referente da narrativa filmica de estrada, o *road movie*, pois o *topos* da viagem instilado nestes três romances de Afonso Cruz assume contornos que viabilizam a similitude entre os dois universos narrativos. Sobre este género cinematográfico, observou Bennet Schaver, no primeiro capítulo de *The road movie book*, editado por Steve Cohan e Ina Rae Hark:

(...) while the road constitutes itself as a specific (if sometimes aimless) narrative trajectory, an extended metaphor of discovery and invention, the filmic (the second term of the designation “road movie”) constitutes itself as a specific mode of

encountering this metaphors. (...) The road movie, then, takes as its specific project the aligning of event and meaning within the image of and as political geography. This is nowhere so powerfully signified as in the genre scene, prevalent in so many road films, of the cut between the map and its territory. Indeed, the road film forges an explicit connection between the map as political representation (say, in the hands of the police as they track the progress of bodies in flight, or in the hands of hapless voyagers, trying to find, say, Pismo Beach) and place as the being of territory. In general, the two elude each other, usually to the benefit of the latter, but with widely differing results. (Cohan; Hark, 1997:25)

Creemos que o *corpus* textual selecionado, tal como o filme de estrada, se configura ontologicamente, por um lado, na demanda do que somos, inalienável à transformação intrínseca às vivências, e, por outro, na constatação da impossibilidade de inação, sobretudo quando a arte, a cultura e a ficção irrogam as suas forças na dimensão humana. No fundo, entendemos que a errância, reclamada pela natureza humana, configurando as múltiplas versões de cada um de nós, contrariando a lógica da sedentarização instilada pelo lugar social - real ou até de papel, na ficção - e pelas fronteiras políticas, se instala e se expande rizomaticamente nestas narrativas, quer no plano ideológico, quer no plano técnico-compositivo.

Assim, propomo-nos, nesta dissertação, perscrutar os processos que enformam a poética da viagem nestes três romances. Num primeiro momento, procuraremos traçar as linhas definitórias em que se escore a poética da viagem na obra de Afonso Cruz; posteriormente, detalharemos a viabilização do *topos* em cada um dos romances e, já num terceiro momento deste trabalho, atenderemos aos processos discursivos que viabilizam e irizam, no plano técnico-compositivo, esse mesmo motivo. O nosso trabalho é, pois, sobre as formas que a viagem assume e, também, sobre histórias que viajam e *têm de andar ao ar livre como os animais selvagens*.



## Capítulo 1

### Motivação viator: a arqueologia de uma poética compósita

Manuseando uma arquitetura narrativa compósita, de que deriva uma tessitura convocante das artes plásticas, e evocando uma criação peculiar de matrioskas ou a recreação de movimentos do xadrez, Afonso Cruz congregou, pelo ideário da viagem, num processo de contornos heuréticos, três dos seus romances que o singularizam na cena literária portuguesa contemporânea: *A boneca de Kokoschka* (2010) *Jesus Cristo bebia cerveja* (2012) e *Para onde vão os guarda-chuvas* (2013).

O motivo da viagem, perscrutado pela sua potencial dimensão fixadora de textos num lugar de catalogação literária específica, reveste-se da maior complexidade, por um lado, pela sua volátil caracterização definitória, ou pela criação de balizas temporais; por outro, parece ganhar contornos bem mais complexos pela amplitude semântica de que está revestido, num registo metafórico não exclusivo da literatura. Como refere o sociólogo brasileiro Octávio Ianni, discorrendo acerca dos dilemas da modernidade:

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. A viagem pode ser breve ou demorada, instantânea ou de longa duração, delimitada ou interminável, passada, presente ou futura. Também pode ser peregrina, mercantil ou conquistadora, tanto quanto turística, missionária ou aventureira. Pode ser filosófica, artística ou científica. Em geral, a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações. (Ianni, 2003:13)

Como vemos, o conceito de viagem, em abstrato e *lato senso*, anunciando-se pertencente a um *thesaurus* universal da efabulação, capaz de exponenciar a descoberta do outro ou do próprio «eu», parece encerrar uma espécie de *omnitudo* em si na expressão da dualidade de que se reveste («o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual»).

A metáfora da viagem, além de presente de modo notório na literatura, também pela sua dimensão de confluência de saberes, é lida e traduzida em diferentes áreas do saber, da Economia ao Direito, da Religião à Filosofia. Em todos os povos, a viagem, entendida como realidade ou metáfora, decorrente da condição de o próprio Homem permanecer na errância entre Troia e Ítaca e na demanda do seu Graal, traduz-se na descoberta do outro e da alteridade, que, por sua vez, pressupõe os trilhos de um percurso mais longo ainda, o da descoberta do *eu*, num processo de nomadismo existencial.

Resultado de um processo inerente à condição humana, na medida em que «a ideia de viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projeto, realização, caminho, travessia, finalização, retorno)» (Seixo, 1998:12), a deslocação perpetuada pela essência primitivamente nómada do Homem traduz uma busca que é transversal a todas as sociedades e a todos os tempos, irisando-se nas diferentes formas de (re)pensar o lugar humano da civilização e tornando o motivo viático indissociável do seu carácter heurístico. As Literaturas (considerando as diversas origens do fenómeno literário), na sua busca estética de interpretação do Homem, assumem o tema da viagem como decorrente deste mundo globalizado e propõem renovadas interpretações dos virtuosismos metafóricos do conceito. Na verdade, o mito da viagem, tão antigo como o Homem universalmente entendido, perpassa não só o tempo como também as diferentes cartografias geográficas, culturais ou sociais, traduzindo a grande epopeia do ser humano, que, no seu movimento perpétuo e contrário ao sedentarismo inerente à civilização (e até à civilidade) de que é produto, reflete os seus anseios de descoberta, quer através da apropriação do seu lugar na individualidade, quer na alteridade ou até na própria cultura.

A este propósito, Paula Cristina Cunha, referindo-se à literatura de viagens, refere o seguinte:

Num mundo globalizado, com cada vez menos espaço para a viagem de exploração e com diferenças culturais mais diluídas, é legítimo perguntar qual o sentido da viagem. A relação entre exploração e viagem já não é óbvia, se comparada com outras épocas, e a figura do viajante surge investida das funções de observador, mais do que das de explorador. Primeiro, o turismo, depois, os meios de divulgação de massa modificaram, substancialmente, a relação do homem com o mundo. A própria relação dos indivíduos com o tempo implicou novas práticas. Na sua vocação de representar espaços, a literatura de viagens configura o mapa das deslocações geográficas. Neste sentido, viajar também é mapear um território. No entanto, uma vez mais, a literatura de viagens tem de conviver com a contradição, uma vez que textualizar é tornar fixo o que, na origem, é movimento». (Cunha, 2012:168 <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686/60741> (acedido a 15 de dezembro de 2016))

Partindo do postulado genérico de que o mundo globalizado, na sua capacidade de diluir as diferenças, potenciou a aproximação das pessoas e reconfigurou não só os espaços, como também a perspetiva do viajante e a relação deste com o tempo (em que este predomina sobre o espaço, de acordo com o paradigma da «Modernidade líquida»<sup>4</sup>), será pertinente verificar de que modo os novos olhares sobre este mundo se investem de formas poéticas, na sua reinvenção das relações estabelecidas. Que potencial criativo adquirem estes espaços reconfigurados, não só como «representação», mas também como «linearidade de inclusões pontuais possíveis, numa altura em que a concepção do mundo como aldeia global, as experiências nucleares, os sistemas de comunicação computadorizados e videográficos, e as viagens interplanetárias alteraram substancialmente não só a face da terra como o modo de pensar a deslocação e os valores da fixação humana, integrando na linha e no volume outras dimensões inesperadas, entre as quais a repetitividade, a cópia, a paragem dos conteúdos e o vazio» (Seixo, 1998:155)? Qual é, então, a identidade do viajante na literatura, na sua dimensão estatutária de observador, que se afigura tão distante da do explorador? A da voz autoral? Como convive o movimento,

---

<sup>4</sup> Termo cunhado pelo conhecido sociólogo polaco Zygmund Bauman para se referir à fluidez e à volatilidade das relações e dinâmicas da paisagem social moderna: «Na modernidade sólida, o espaço predomina sobre o tempo (diferente da “modernidade líquida”, em que o tempo se sobrepõe ao espaço, graças às tecnologias informáticas e afins.» (Bauman, *apud* Paiva, 2001:39))

cerne da gênese do motivo viático, com a fixação que o ato de textualizar implica?

Ora reclamar a viagem como *leitmotiv* de qualquer texto literário exige, pela sua complexidade, ainda que latente, uma explanação consistente com a necessidade de tornar clara a leitura que pretendemos, bem demarcada do gênero reconhecido como literatura de viagens, porém entendida, antes de mais, como um «ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização efabulativa, etc.» (Seixo, 1998: 17). Todavia, o tema da viagem na literatura e o subgênero literatura de viagens correspondem a derivas de sentido que, embora evidenciando contornos diferentes, mantêm um diálogo inevitavelmente aberto entre si, ou não implicasse qualquer viagem, real ou efabulada, a realidade de um espaço e de um tempo consistentes com a narratividade contida na essência de ambas. Por outro lado, o caráter universal do *topos* da viagem na literatura, polarizado pela diversidade discursiva, reivindica constantemente, de alguma forma, certos pressupostos agilizados pela literatura de viagens entendida como gênero fixo, numa tentativa de reconfiguração do discurso. Na medida em que determinadas formas de viagem «demarcam (...) culturas e civilizações» (Ianni, 2003:13), torna-se imperativo, num processo de exigência interpretativa, indagar acerca do contexto cultural e civilizacional que acolhe quer a efetiva viagem quer a sua deriva efabulada, mas indagar também acerca da produção autoral em que a viagem teve lugar, questionando lugares de produção e de receção.

Derivando acerca de processos e dinâmicas de mapeamento próprias da literatura de viagens que clarificam traços da poética do gênero viático, Maria de Fátima Outeirinho refere que «a experiência da espacialidade que se faz pela evocação-invocação de leituras múltiplas, de textos outros, de camadas de múltiplas leituras e que parece constituir uma das constantes da poética do gênero, resultam de um funcionamento em rede do texto de viagem, num processo de arborescência que um mapa genético e/conceptual poderia representar» (Outeirinho, 2016:196). Ora é deste «funcionamento em rede» e deste processo resultante de textualidades cruzadas, tão amplificado e aberto, produto de ramificações e decantação de «camadas», que procuramos dilucidar os contornos de que se reveste o motivo literário da viagem no *corpus* textual em causa.

### 3.1. A deriva da Literatura Portuguesa de Viagens

*Quem viaja tem muito que contar*

(Adágio popular)

Entendida como espaço de expressão e de expansão da natureza humana, consagrando ao discurso uma natureza iminentemente subjetiva, a literatura, na sua génese, pressupõe uma viagem em torno de uma individualidade, mais ou menos emotiva. Assim, associar o lexema *viagem* à literatura portuguesa acarreta necessariamente um juízo de forte pendor cultural, por razões obviamente decorrentes de condicionantes geo-históricas que coincidem, por exemplo, com a difusão religiosa, a procura de novos mercados e os desígnios científicos que determinaram a expansão territorial e a política do império. Nesta aceção, o imaginário das viagens marítimas é espontâneo e o exotismo dos lugares, transmitido pela ótica do viajante, parece ainda hoje ter os seus ecos nos “destinos paradisíacos” que atraem os turistas, nos mesmos lugares longínquos e idílicos mapeados pelos antigos exploradores.

A literatura ocidental, que embrionariamente se estendeu na construção do relato oral, corporizou-se sob a égide da descoberta, através das façanhas épicas de Odisseu, das quais decorrem atos viajantes que implicam as condicionantes originadas pela pressuposta coexistência do tempo e do espaço. De facto, o ímpeto da deslocação sempre perseguiu os anseios do Homem; embora vivendo (n)o globo como aldeia, em sociedade sedentária, com meios de transporte acessíveis e diversificados, o nomadismo, a ânsia da procura, de deslocação espacial ou o deslocamento de si próprio permanecem imutáveis na construção identitária do Homem.

Ainda que a premissa que sustenta a plurissignificação do conceito de *viagem* seja consentânea com diferentes áreas do saber, na tentativa de explanação do mesmo conceito aplicado à literatura, não descuramos que, no caso da literatura portuguesa, a formatação cultural apoia quase espontaneamente a sua leitura alicerçada na descoberta potenciada pela gesta expansionista, impulsionada por anseios políticos, militares, religiosos, económicos ou científicos. Contudo, apesar das diferentes etapas da literatura de viagens,

decorrentes de novos modos de vida e diferentes mundos descobertos, passando pela *tour*, imposta por anseios de aprendizagem, e não descurando a deslocação de índole turística, a viagem é um lugar de abrangência dissociado de balizas temporais e até de temáticas próprias, permanentemente aplicado à literatura.

Fernando Cristóvão distingue claramente a literatura de viagens («um subgénero composto, em que a Literatura, a História, a Antropologia, em especial, se dão as mãos para narrar acontecimentos diversos relativos a viagens» (Cristóvão, 2010:9)), do tema «“a viagem na Literatura”, que sempre existiu e existirá» (*ibidem*). A primeira, enquanto subgénero distinto, «apresenta “marcas” linguísticas, literárias e históricas próprias, temas recorrentes e metaforismos que, embora não sendo exclusivos seus (nenhuma forma literária é prisioneira de um género ou subgénero), se impõem significativamente pela frequência, originalidade ou forma de tratamento» (*ibidem*). Assim, os clássicos da literatura de viagens são, então, fortemente marcados e condicionados pela época de origem, tendo «um rosto, quase se diria um estatuto ontológico próprio» (*ibidem*), possibilitando ao recetor a entrega à atividade da leitura antecipando a presença de coordenadas espaço-temporais específicas.

Nesta mesma linha de pensamento, o mesmo autor distingue três etapas na literatura de viagens europeia, identificando a primeira como a designada comumente por *Literatura de Viagens Tradicional*, «iniciada por volta do século XV» (Cristóvão, 2010:9) - na literatura portuguesa reconhecemos facilmente *Os Lusíadas*, de Camões, a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* ou até algumas obras de Gil Vicente como ilustrativas do género; a segunda etapa coincide com a «“Nova Literatura de Viagens”, iniciada no século XIX, com o advento do turismo e do seu *modus operandi* na escrita» (*ibidem*:10), havendo ainda uma terceira fase (a “*Novíssima Literatura de Viagens*”), a qual, à semelhança da anterior, se consagra nos nossos dias, «mediada pelos computadores, pelos telemóveis e outros meios de comunicação rápida de escrita, som e imagem» (*ibidem*).

Esta classificação da literatura de viagens em três etapas é facilmente reconhecida se aplicada ao universo da literatura europeia, em sentido lato; porém, talvez não seja tão prolificamente entendida no contexto específico da literatura portuguesa, tão marcada pela dimensão prolífica da primeira.

As chamadas Descobertas, que tanto exponenciaram a circulação de pessoas num mundo cujas fronteiras são tão diferentes das atuais, promoveram os deslocamentos geográficos que, por sua vez, evidenciaram a pequenez do *bicho da terra* e levaram ao maravilhamento do homem através do relato do experienciado, sendo que a função informativa é intrínseca e notória em muitos destes textos da primeira fase referida por Fernando Cristóvão. Neles, o sujeito alicerça o seu relato numa visão muito própria de uma aventura pessoal, marcada no tempo e no espaço. O carácter autobiográfico e o cunho intimista do narrado pretende impressionar o leitor, como é referido por Maria Lúcia Garcia Marques, no artigo «A Natureza Adversa: Tormentos e Tormentas»:

A viagem narrada tem de ser tal que prenda a atenção, que instrua mas também surpreenda, que retrate, mas também comova, que divulgue mas também julgue e moralize, pelo que vastas vezes o autor não se coíbe de expender o seu ponto de vista, dar voz à sua opinião, às suas críticas aos seus próprios sentimentos acordados pelas circunstâncias. (*Apud* Cristóvão, 2010:88)

Entende-se, nestes relatos, o compromisso entre literatura e veiculação da novidade, do fantástico, onde a natureza, a força dos elementos e o desconhecido são o radical da adversidade geradora de história e estória. Marcadas pelo realismo da experiência e pela tentativa de surpreender, pela policromia e pelo exotismo, as descrições literárias são veículo do transporte do leitor; assim, a ânsia da alteridade (visando o contacto com a estranheza ou até com a gesta guerreira) potenciou igualmente a exploração da interioridade do viajante e do leitor.

Indissociável do período da expansão colonial, a literatura portuguesa de viagens adquiriu de tal modo força identitária e potencial taxinómico com a expansão ultramarina que a literatura portuguesa pode ser considerada, pelo menos em parte, uma literatura de viagens. O período áureo expansionista espalhou-se séculos afora, pois são muitos os escritores portugueses que fazem ecoar a temática marinha e de viagens na sua obra. Títulos como *Navegações* (1983), de Sophia de Mello Breyner Andresen, *As naus* (1988), de António Lobo Antunes, *As naus do verde pinho* (1996), de Manuel Alegre, *Conto da ilha desconhecida* (1997), de José Saramago, *Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M.

Tavares, facilmente evocam um passado onde a viagem marítima e o sentido de descoberta persistem.

A título de exemplificação, verificamos na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen um forte investimento na temática da viagem e do mar; trata-se, em certa medida, da cartografia da viagem através do mar, refletindo a busca de um lugar, como o Oriente ou a Grécia, patenteando ecos da epopeia camoniana; as heranças literárias nacionais são fortemente envolvidas. A descoberta do *eu* e a revelação da alteridade são marcadas por ecos do período áureo das Descobertas. Falando da viagem, os autores revisitam a História portuguesa, evidenciando uma nostalgia do passado perdido ou as consequências e dilemas advindos das viagens da nossa História.

O século XIX, com os seus matizes românticos, na ânsia permanente de evasão, demarcando-se dos limites do real, não descurou estas raízes da História e, fazendo emergir a natureza do indivíduo (fruto do virtuosismo do liberalismo burguês, explorando novas sensibilidades artísticas), projetou outras incursões viandantes, em que o título *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, é evocado tradicionalmente como lugar cimeiro neste capítulo da literatura portuguesa, ilustrando o investimento na subjetividade pela voz do narrador autodiegético e a tendência para a digressão. Neste capítulo do Romantismo, a viagem passa a operar-se sobremaneira no interior do sujeito viajante, como numa viagem sedentária, na qual o referente espacial perde importância face ao lugar da expressão das emoções e das impressões daquele.

Neste brevíssimo percurso que traçamos pela literatura portuguesa, no século XIX não poderíamos deixar de fazer menção à viagem de deambulação comprometida pelo olhar de reconstrução impressionista de Cesário Verde, que nos oferece a sua visão da cidade de Lisboa enquanto espaço de modernidade, ou ao acidente histórico-ficcional da viagem celebrado pelo tom realista de figuras da Geração de 70, como Eça de Queirós. Em contexto queirosiano, há a salientar não só a mobilidade do seu olhar de viajante (como no caso do texto escrito na sequência da sua viagem para assistir à inauguração do Canal do Suez), mas ainda a construção de narrativas onde as personagens empreendem a *Tour*, enquanto complemento de formação e educação do *gentleman*, como sucede com a personagem Carlos da Maia, do romance *Os Maias*.

A evasão de si, combinada com a ânsia de alteridade, constitui também um alicerce do sentido de viagem inerente a uma das figuras cimeiras da Literatura Portuguesa do



século XX: Fernando Pessoa. Como compreender Fernando Pessoa no seu processo dramático de heteronímia, na sua tentativa poética de resposta à dor de pensar, sem nos referirmos ao seu estatuto de exiliente desassossegado? Pessoa, que desde o seu regresso a Portugal, aos dezassete anos, não viajou geograficamente, pelo menos para destinos distantes, experiencia e faz experienciar deslocções de outra índole; é a viagem de celebração do alheamento, onde radica a possibilidade de anular a própria identidade do sujeito:

Viajar! Perder países!  
Ser outro constantemente,  
Por a alma não ter raízes  
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!  
Ir em frente, ir a seguir  
A ausência de ter um fim,  
E da ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.  
Mas faço-o sem ter de meu  
Mais que o sonho da passagem.  
O resto é só terra e céu.

(Pessoa: (2013 [1942]):152)

O mesmo autor, através do tom épico-lírico de *Mensagem*, faz notar a vocação de Portugal para a viagem no poema «O dos Castelos», apresentando-o como um rosto da Europa. A título de exemplo, repare-se que, mais de cinquenta anos depois, esta deriva de Portugal permanece literariamente operante, embora com outros contornos ideológicos, na escrita do romance de José Saramago, *A jangada de pedra* (1986).

É, como vemos, naturalmente estruturante o motivo da viagem na literatura portuguesa, com especial destaque para o século XVI, que marcou a Humanidade não só pelas deslocções geográficas potenciadas pelas descobertas, como também pela crescente deslocção interior do viajante, consubstanciada pelo ideal humanista. Até (ou sobretudo) para se falar de viagem é substancial escolher caminhos, descortinar cambiantes, pelo que selecionamos o nosso trilho a partir das palavras de Maria Alzira Seixo sobre a poética da viagem na literatura, abarcando «três grandes zonas»: «a da viagem imaginária», «a da literatura de viagens» e «a da viagem na literatura» (Seixo, 1998:17).

### 3.2. Da estese nómada à estesia da sedentarização: a cartografia do enigma

*Viagem* (do latim *viaticum*) define-se, etimologicamente, como uma *provisão para o caminho*, pressupondo este, de acordo com o conceito dicionarizado, uma deslocação, um ato que integra uma partida de um ponto em direção a outro. Nesta aceção, a literatura encerra em si o conceito de *viaticum*, de acordo com o pressuposto de que à arte subjaz o princípio de *nutrição* da mente, do espírito: a própria literatura é a forma privilegiada da expressão da Grande Viagem do Homem e, pelo próprio discurso, é também uma longa viagem; metaviagem, portanto. Como refere Régis,

Todo discurso é sempre o reflexo dessa tentativa do pensamento humano de compreender a realidade, essa imagem insegura e bordejante que a categoria encobridora da razão vai cristalizar numa escala hierárquica de saberes. A percepção humana está estruturada e enraizada no inconsciente, aflorando, transfigurada, como pintura, poema, teorema, equação ou súbita descoberta. (Régis, 2007:13, <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1056/693> (acedido a 23 de março de 2017)).

Se é certo que o tema da viagem se configura sobremaneira estruturante, refletindo «uma busca do sentido, que passa pela análise do percurso do sujeito no mundo, dos materiais de que vai munido para esse percurso (modalidades do viático), entre os quais se situa a dimensão do outro (...), simultaneamente alimento e elemento metamorfoseador» (Seixo, 1998:33); se, assim, no próprio conceito de viagem radica a arquitetura do lugar da identidade do «eu», pressupondo, para que a sua existência seja efetiva, a existência do «outro», talvez este mesmo elemento potenciador da transformação referido por Maria Alzira Seixo comece por ganhar identidade como pilar de qualquer manifestação de ética literária, mantendo-o, em contrapartida, num lugar de indefinição que o torna fonte inesgotável de significados e de intenções.

Com efeito, a abordagem deste conceito, assim o entendemos, pressupõe, em primeiro lugar, como anteriormente referimos, a sua abordagem não como um género literário fixo, mas antes como um motivo revestido de grande dinamismo e volatilidade.

Sendo assim, importará compreender a representatividade que este elemento literário tão complexo, dinâmico e eclético (quer do ponto de vista temático, quer do ponto de vista estrutural) adquire na obra de Afonso Cruz. Na verdade, pela inesgotável capacidade de se recriar, cada autor pode, no seu processo de exploração criativa, associar novos atributos identitários a este motivo literário. O que define, então, a observação de tal motivo no *corpus* textual que nos propomos analisar, pressupondo-o, então, como aglutinante?

Antes de mais, convém notar que Afonso Cruz, um autor tão multifacetado, é, também ele, fora da ficção, um viajante e um observador nato, como o próprio confessa nas suas diversas entrevistas públicas; é alguém que sentiu a compulsão da viagem e da experiência da alteridade que direta ou indiretamente lhe subjaz, como faz notar em entrevista ao *Jornal i*, no dia 22 de junho de 2012, em que perante a questão «Viajou muito. O que levou a correr 60 países?» respondeu:

Sempre tive alguma vontade de perceber o que é um homem na sua essência, sem a parafernália de que se rodeia. Fascina-me a ideia da sociedade nómada, muito diferente da sedentária. Na verdade, são os dois grandes modelos sociais. Não há muita diferença entre comunismo e capitalismo. Em qualquer uma delas as pessoas acumulam coisas. Continua-se a comprar, a usar as mesmas coisas. No nomadismo não se acumula. Quando ficamos parados criamos uma série de vícios, como a escravidão do trabalho compulsivo, e também virtudes, claro.»

(<https://ionline.sapo.pt/476384>, acedido a 13 de abril de 2017)

De facto, estas palavras do autor evocam o cerne de que deriva toda a viagem, na sua dimensão real ou metafórica, na busca do conhecimento (do) humano, sem artifícios civilizacionais e os acúmulos advindos com a sociedade sedentária. Assim, parece surgir como algo espontâneo a presença do motivo viagem na sua produção literária, como se a vida real reivindicasse a ficção ou como se o motivo literário da viagem, por mais ficcional ou metafórico que se assuma, reivindicasse a experiência da deslocação real, pedra de toque de toda a literatura de viagens.

Jaime Correa, no seu artigo «El *road movie*: elementos para la definición de um género cinematográfico» (2006), numa tentativa de definir as características do filme (ou da narrativa) de estrada, com o qual a narrativa literária contemporânea não deixa de entrar

em diálogo, refere: «La carretera, el viaje y la errancia han figurado siempre entre los temas fundamentales no solo del cine sino también de la literatura de los Estados Unidos» (Correa, 2006:273), salientando a presença deste motivo na literatura do Ocidente. Também Samuel Paiva, visando igualmente traçar o caminho da identidade daquele gênero cinematográfico, no artigo «Gêneses do gênero *road movie*» (2011), referindo o contributo dos estudos literários para a teoria do cinema, salienta a ausência da identidade e de fronteiras estáveis nos gêneros cinematográficos, sendo estes «frequentemente híbridos, trans-históricos», propondo «recorrentemente intertextualidades» (Paiva, 2011:38-39).

Ora, é justamente a começar por esta premissa, e considerando que os gêneros literários, tal como os gêneros cinematográficos, «podem ter funções rituais ou ideológicas, envolvendo-se com as sociedades, as culturas e os seus valores» (*ibidem*:39), que pretendemos traçar a arqueologia do conceito de viagem com o propósito de clarificarmos o seu significado no *corpus* textual que analisaremos e no qual, apesar da instabilidade conceptual que o caracteriza, a inscrição temática da viagem assume um caráter manifestamente iterativo. Com efeito, o motivo da viagem sobre o qual nos propomos refletir, escapando à sua classificação como gênero ou subgênero capaz de circunscrever a produção do escritor a um lugar específico de catalogação literária, e potenciando, assim, uma linha de leitura dos romances de Afonso Cruz, carece, ele próprio, de escrutínio caracterizador, até pela volatilidade suscitada pela convocação do diálogo entre a modernidade e a tradição que tal motivo impõe.

### 3.2.1. O lugar metamorfoseador

Traduzindo a necessidade de evasão e a apetência simples (ingénua, até) pela leitura de *westerns* por parte de uma das personagens (Rosa, do romance *Jesus Cristo Bebia Cerveja*), Afonso Cruz cria, nesta circunstância (como em outras, como veremos) uma obra a partir de outra: *A morte não ouve o pianista*. Nesta pequena narrativa exterior, anexa ao romance que lhe dá origem, o leitor é conduzido pela perspectiva onisciente de um narrador peculiar, ou não fosse ele o próprio espaço no qual tem lugar a ação:

Eu sou o deserto.

Todos os desertos são iguais, porque quando estamos acompanhados, podemos estar acompanhados de mil maneiras diferentes. Depende de quem está à nossa volta, ou daquilo que nos cerca. Mas a solidão é só uma, é sempre a mesma. Por isso eu sou todos os desertos em toda a sua vastidão, pois a minha solidão é a solidão de todas as pessoas, de todos os seres vivos, de todas as pedras, de todas as perdas. (Cruz, 2012<sup>b</sup>:7)

Estas palavras, proferidas por um narrador tão inusitado discorrendo acerca da solidão, deixam antever o caráter sapiente, porque testemunhal, deste espaço-geografia e constituem uma espécie de prólogo ao breve relato que se seguirá, consubstanciado na aventura de um pistoleiro cuja missão é aniquilar pessoas, por contrato, facto este que implica a sua deambulação, a sua deriva *on the road*, ou não fosse esta uma narrativa *western*. Na verdade, reiteramos, *A morte não ouve o pianista* é um breve relato, simultaneamente um metatexto e um paratexto, um livro (bem pequeno) dentro de outro (um romance), o qual, porém, além de evidenciar *per se* a complexidade da idiossincrasia criativa de Afonso Cruz, sinaliza a premência do motivo literário da viagem na obra do autor.

Além de esta narrativa ilustrar, pela efabulação exógena ao romance que a motiva, um caminho de resposta à problematização da «fixação» que o ato de textualizar implica, deslocando e prolongando o texto de origem para outros lugares, o cenário evocado no excerto transcrito - o deserto- convoca o leitor para uma viagem que, por sua vez, demanda (denotativa ou conotativamente) a imagética da travessia; por outro lado, a personagem em causa, o pistoleiro Harold Estefania, facilmente faz antever um ambiente digno de um *western*, bem *american way*, com iconografia subjacente a uma narrativa *on the road*. Por outras palavras, o ambiente sugerido, se bem que concernente à imagética particular do espaço físico e social (e histórico) da narrativa *western*, com o seu ideário próprio de rebelião e de confronto cultural, antecipa o contexto da deslocação e contém, a nosso ver, ainda que de forma subliminar e simbólica, os principais elementos da expressão da vida (in)civilizada, geradora do motivo viático que aqui nos propomos observar.

Com efeito, a criação literária de Afonso Cruz, expressão de um processo compósito, advindo, sobremaneira, do caráter reticular daquela, autoriza a leitura do motivo literário da viagem como um arco aglutinador, não só pela sua estrutura e dimensão

intrinsecamente reflexiva (que o termo viagem convoca à partida, pela sua dimensão metafórica), como também pela cartografia espacial e emotiva da diegese, através de um processo de efabulação poética que cruza o real em potência com a irreabilidade desconcertante.

Se a presença do ingrediente literário da viagem se concentra no ponto da dimensão ficcional, então não encontramos, logo à partida, quaisquer comprometimentos nesse sentido: os desdobramentos narrativos nos quais se manifestam a irreabilidade e o fantástico, num universo de histórias cruzadas geradoras de personagens migrantes (que poderiam, até, fazer-nos equacionar a unidade de ação de cada uma das narrativas *per se*), são uma das marcas distintivas do autor, que deste modo faz perpetuar a aventura dos heróis, bem como o seu propósito. Na verdade, porque a irreabilidade e o fantástico presidem ao conjunto maior das personagens de Afonso Cruz, os seus romances propõem-nos, não raras vezes, indagar os limites do alcance do motivo viático, na medida em que a expressão do movimento na obra de Afonso Cruz ganha identidade justamente por via da singular linearidade alcançada pela migração de elementos entre as suas diferentes produções literárias, o que parece conferir-lhes uma circularidade motriz. O leitor é também, nesta ação, um viajante num lugar de sedentarização.

Reportando-se ao caráter fantástico do mundo ficcional do autor, Maria João Simões refere:

Este processo de desfamiliarização do real também acontece em nuances diferentes no romance *A Boneca de Kokoschka* onde os elementos de fantástico são introduzidos de forma tão ténue que quase não impedem de considerar a obra como realista. Paira, porém, na obra uma atmosfera de irreabilidade induzida por elementos fantásticos intersticialmente incrustados que dão um *ethos* particular à obra ainda que esta tonalidade não seja inteiramente dominante. (Simões, 2014:94)

Na verdade, apesar de as palavras transcritas se reportarem apenas a um dos três romances que fazem parte do *corpus* textual sobre o qual o nosso trabalho se debruça, também nos demais (*Jesus Cristo bebia cerveja* e *Para onde vão os guarda-chuvas*) o sentido de irreabilidade, aliado a uma tonalidade efabulatória notoriamente poética, confere um *ethos* distintivo às narrativas do autor pela tónica colocada na fuga ao real e na

presença do insólito, num processo de construção e de desconstrução que responde ao propósito nobre de qualquer viagem: o da procura, o do equacionamento. De facto, este propósito inscreve-se, em cada uma das obras, no próprio título, na medida em que cada um deles estabelece uma espécie de tácito protocolo com outras áreas do saber, num processo de arborescência do tronco constituído pela literatura. Assim, cada um dos títulos sugere o diálogo com outras estruturas do saber e do pensamento: *A boneca de Kokoschka*, através do nome do pintor, convoca o leitor para o mundo da arte; *Jesus Cristo bebia cerveja*, pelas mesmas razões onomásticas, para o da religião; já o título *Para onde vão os guarda-chuvas* parece abrir caminho a indagações inscritas no domínio da filosofia. Na verdade, estes aspetos paratextuais, apesar de “mínimos”, são uma porta de entrada para o equacionamento dos sentidos inscritos no texto, espécie de enigma a ser decifrado pelo trabalho do leitor.

Importa sublinhar de novo o facto de a microficção apensa ao romance *Jesus Cristo bebia cerveja* (*A morte não ouve o pianista*) nos parecer conter em si, em primeira instância, alguns dos princípios que orientam a nossa reflexão acerca do motivo literário da viagem. Na verdade, este espaço - o deserto - assume-se como ideário decorrente de uma iconografia dos filmes e das histórias cuja ação é condicionada pelo espaço em que decorre, convocando o leitor, de forma quase espontânea, para o encontro com uma realidade pré-estabelecida, um cenário-tipo, assegurando a dimensão em rede desta leitura.

Com efeito, no processo narrativo do escritor, os lugares escolhidos revelam um ponto de vista autoral enquanto forma de entender a civilização e afiguram-se como um mapa que «peut attester l’ancrage de la fiction dans une geographie réelle ou vraisemblable et faire de celle-ci un tremplin pour l’imagination.» (Collot, 2014:84, apud Outeirinho). Na medida em que a construção narrativa deriva do lugar que serve de pano de fundo à diegese, tratado subtilmente como um dos seus agentes mais dinâmicos, verifica-se, assim, o diálogo com a literatura de viagens que se constrói «sobre a importância do referente espacial, sobre um espaço percorrido no confronto com o imaginário herdado, posto à prova na vivência do eu viajante que por sua vez o trabalha, revisitando-o para o redescobrir ou redescrever» (Outeirinho, 2016:196).

Este facto não se afigura menos verdadeiro no universo das histórias que constituem o *corpus* textual em análise, pois o espaço, ainda que ancorado numa realidade geográfica ou histórica particular, parece investido de uma dimensão universal e constitui o móbil da

deslocação, na medida em que, através da sua dimensão física, social, cultural, familiar ou até individual, sempre conduzido pelo rosto da sua geografia humana, impele os heróis à exiliência. Se em *Jesus Cristo bebia cerveja* somos confrontados, desde a primeira página, com um espaço - semelhante ao deserto de um *western* - ancorado no Alentejo e que sacode as personagens, impulsionando as suas procuras, em *A boneca de Kokoschka* e *Para onde vão os guarda-chuvas* somos levados para outros lugares mais amplos e universais. Em *A boneca de Kokoschka*, o leitor é confrontado com o cenário particular de uma das mais devastadas cidades alemãs na segunda grande guerra, Dresden, e, por isso, potenciador de desumanidade e de desumanização que, como o deserto, é «um espaço de culpa» (Cruz, 2010:33), como refere Isaac Dresner, uma das personagens maiores do romance, votada à exiliência. Dresden é um espaço de solidão, antecipando o sentido das considerações do narrador da pequena narrativa *A morte não ouve o pianista*, geradora de circunstâncias específicas que fazem emergir heróis que agem como personagens exilientes. Em *Para onde vão os guarda-chuvas*, o pano de fundo de onde emergem as personagens multiculturais, nesta solidão acompanhada, é um Oriente marcadamente poético, também ele infértil, como o deserto, no espaço próprio da aceitação do outro e que se constituirá como palco da demanda humanista.

Os espaços da ação destes romances parecem convocar as palavras de Maria de Fátima Outeirinho:

O texto de viagem organiza-se não apenas em relação a um referente espacial situado geograficamente num mapa físico, mas também a um referente literário, pictórico ou fílmico que acolhe e trabalha um imaginário sobre uma espacialidade construída culturalmente, ancorando-se então numa memória coletiva partilhada. (Outeirinho, 2016:197)

Como vemos, o espaço, independentemente da dimensão que o enforma, reveste-se, então, da máxima importância, na medida em que gera a verdadeira tensão mobilizadora entre o lugar do “eu” e o território/ a territorialidade que consignou o seu seu sedentarismo. Comum a todos estes romances, subjaz um contexto de tensão, mais (inter) pessoal, mais universal, gerando uma busca contestatária, uma tentativa de viragem que se espraia para além da geografia do “eu”, dos outros, rumando a mundos desabitados.



Resultando a obra de Afonso Cruz de um processo tão reticular e irisado, não podíamos deixar de notar o diálogo que a essência destes espaços de sedentarização originários de conflito, votando as personagens a uma procura, mantém, por contraste, com o ideário de uma personagem coletiva de um dos volumes de *Enciclopédia da história universal - Arquivos de Dresner* (2013<sup>b</sup>): os índios Abokowo. Alegadamente originário da Amazônia, este povo nómada mantém uma relação de proximidade e de respeito profundo para com a natureza e o meio ambiente, desprovido do materialismo ocidental e dominado pela liberdade. Numa das «entradas» (*A minha experiência entre os Abokowo # 2*), o sujeito de enunciação (Kaspar Möller) relata:

Os Abokowo não conhecem a palavra “ter” e, tal como os Shuar do Equador, também não conhecem a palavra “castigo”. O motivo é simples: os nómadas não possuem coisas. Pelo contrário, sentem-se parte de todas as coisas. Andam de um lado para o outro, por isso não podem ter propriedades nem coisas nem templos nem prisões. E é por causa de não terem prisões que não conhecem a palavra “castigo”. (Cruz, 2013<sup>b</sup>:28)

Sabemos pela mesma voz que os Abokowo «não querem matar indiscriminadamente», «não sabem o que é o pudor físico», mas «têm um forte sentido de pudor moral» (*ibidem*). São um povo que se integra na perfeição no espaço que ocupa, exemplificando a sintonia e a simbiose perfeitas entre o espaço e o homem que o habita, padronizando a sociedade livre e justa, no seu respeito pelo capital natural, refletindo-se como o reverso da cultura civilizada nos romances. No entanto, esta perspetiva observadora do viajante sobre o mundo globalizado não parece ganhar contornos exacerbados, pois no final do mesmo volume da *Enciclopédia da história universal - Arquivos de Dresner* (2013<sup>b</sup>) a voz autoral de Afonso Cruz, pelas palavras de Théophile Morel, assume claramente a sua posição face a estes dois modos de vida - a sedentarização e o nomadismo- vendo na congregação de ambos o caminho possível a ser trilhado:

Sei que, ao ler estas palavras, muitos serão levados a acreditar que vejo na sedentarização a raiz de todo o mal e no nomadismo a perfeição social. Na verdade, creio que existem muitas coisas boas na sociedade em que vivemos,

tal como existem coisas especialmente más numa sociedade nómada. Apenas saliento algumas características de um paradigma verdadeiramente diferente do nosso para mostrar que alguns objectivos que normalmente fazem parte de utopias são, efectivamente, possíveis e foram aplicados com sucesso durante milénios. (Cruz, 2013<sup>b</sup>:100)

Cremos que estas palavras se inscrevem no motivo da indagação poética de que se reveste o propósito da deslocação viática subjacente ao *corpus* textual a que nos reportamos. Com efeito, no conjunto destes três romances, o espaço da diegese catalisa a demanda das personagens principais, assumindo-se como antagonista da sedentarização: Dresden, pelo cenário bélico, em *A boneca de Kokoschka*; o Alentejo, na convocação da imagética da morte obsidiante, em *Jesus Cristo bebia cerveja*; o país oriental onde se opera o maior desequilíbrio do mundo de Fazal Elahi, em *Para onde vão os guarda-chuvas*. Assim, através da demanda e errância destes heróis, Afonso Cruz parece reclamar o trânsito como imperativo identitário do Homem.

Nesta senda, não podemos deixar de reconhecer que às motivações viáticas destes três romances subjaz, talvez, um ideário maior que parece inscrever-se, embora com contornos diferentes, no considerado por Carlos Nogueira, reportando-se à *Enciclopédia da estória universal*:

Afonso Cruz inscreve-se, assim, de maneira muito original, no movimento da ecologia moderada que quer contribuir para a formulação e experimentação de uma visão alternativa da existência ocidental. Através do literário como invenção e reelaboração estética do mundo, do etnográfico como descrição e do antropológico como compreensão do outro, o autor participa no trabalho de construção de uma sociedade mais justa de que sempre se investiu a literatura que, sem ser necessariamente militante, acredita na responsabilidade ética da palavra literária. (Nogueira, 2013:13)

### 3.2.2. A geografia emotiva das personagens

Se o valor conceptual e dimensional da categoria do(s) espaço(s) parece assumir contornos inquestionáveis no seu contributo para a caracterização destas narrativas no que concerne à congregação do motivo literário da viagem, o imperativo de desvelar a complexidade do conceito não se nos afigura menos importante no que tange às suas personagens. Uma vez mais buscamos o diálogo com o trabalho realizado no âmbito da caracterização dos «filmes de estrada», pois, como vimos, o contributo dos estudos literários é reivindicado neste processo.

Walter Moser, no artigo intitulado «Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion» (2016), reportando-se ao facto de a modernidade em que assenta o *road movie* ser comum à do romance, sublinha: «Pour Lukács, le roman, en tant que forme narrative moderne, raconte l'histoire de l'individu problématique. Privé d'une intégration organique dans la communauté pré-moderne et, ce fait, aliéné du tout social, il est en quête de sens pour redéfinir son lien au social, sa raison d'être dans la société moderne» (Moser, 2016:19). Talvez estas palavras possam parecer demasiado carregadas e perentórias para caracterizarmos os heróis destes romances de Afonso Cruz; contudo, se descortinarmos as camadas que os revestem, encontramos sinergias cruzadas com o indivíduo que sofre alguma privação no que toca à sua integração na estrutura social a que pertence ou, mais amplamente, no mundo como lugar do humano. Nesta linha, quase poderíamos ser levados a crer que os ambientes e as personagens destes romances ganham alguma similitude com conotações de registo neorrealista, de que evocamos, a título ilustrativo, um romance de John Steinbeck, *As vinhas da ira* (1939), e que está justamente na origem de um dos filmes de estrada do século XX<sup>5</sup>, isto se a dimensão da irrealidade e do onírico para que frequentemente

---

<sup>5</sup> David Laderman, reportando-se a este filme, realizado nos Estados Unidos da América por John Ford em 1940, refere: «Mobility in Steinbeck's work usually functions to examine the depressed economic classes, and the sociopolitical causes that produce them. Modernizing the journey narrative, his writings still echo Whitman and Twain by suggesting that spiritual salvation from a corrupt culture is found in the transcendence of nature. *The Grapes of Wrath* (1939) is Steinbeck's best and most famous treatment of these themes, where a mystical affirmation of all life as holy is interwoven with a family's brutal struggle for survival on the road during the Depression. The source for John Ford's classic Hollywood precursor to the road movie (discussed below), it has been described as "America's best-known proletarian road saga" and "the strongest political test of the redemptive powers of Whitmanesque Transcendentalism in our highway literature" (Lackey, 83). Janis P. Stout considers *The Grapes of Wrath* an example of "the home- founding

resvalam as personagens e os ambientes de Afonso Cruz não reclamassem tão claramente o tom poético das narrativas, distanciando-as da atmosfera neorrealista.<sup>6</sup>

Indissociáveis do lugar, as personagens destes romances, pela sua complexidade psicológica, pela estrutura que as anima e pelos estigmas que as singularizam, constituem uma espécie de prolongamento do espaço e das suas implicações, assumindo-se, também, como força motriz do motivo da viagem no contexto a que nos reportamos. Com efeito, muitas delas adquirem uma marca distintiva motivada pela força do lugar e agilizam, até, a sua migração não só entre os romances como também para outros registos, como é o caso da *Enciclopédia da estória universal*.

No conjunto que dá forma à galeria das personagens destes romances, começamos por destacar, pelo potencial migratório e de efabulação contrário ao propósito de fixação tipificado pelo ato de textualizar, a personagem Isaac Dresner. Em entrevista dada ao *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, em 2013, a propósito da publicação do terceiro volume da *Enciclopédia da estória universal*, à pergunta de Luís Ricardo Duarte «Quem é este Isaac Dresner?» Afonso Cruz responde:

Um editor e livreiro que nasceu na década de 1920, tendo vivido em Dresden durante a Segunda Grande Guerra. Mudou-se para Paris depois de terminada a guerra, casando-se com a pintora metacubista Tsilia Kacev. Dresner gostava de livros mais ou menos esquecidos, procurava autores obscuros e publicava-os na sua editora chamada Eurídice! Eurídice!. Tinha uma avó que sonhava com a Biblioteca de Alexandria e um avô assassinado por um mordomo que não compreendia metáforas e que trabalhava na casa do

---

journey’’» (Laderman, 2002:9).

<sup>6</sup> Ressalvamos, contudo, o facto de, no conjunto dos romances que constituem o *corpus* textual em análise, *Jesus Cristo bebia cerveja* evidenciar, logo nas primeiras páginas (e sobretudo nestas, onde há lugar à caracterização espacial), um tom marcadamente neorrealista, evocando, até, a atmosfera alentejana de Manuel da Fonseca. Registe-se, a este propósito, o que escreveu a jornalista do *Público*, Isabel Coutinho, aquando da publicação daquele romance: «Há um ano, nas comemorações do centenário de Manuel da Fonseca, a Associação Portuguesa de Escritores (APE) pediu a Afonso Cruz para falar sobre o escritor neorrealista sem saber que ele nunca o tinha lido. "Acabei por ler a obra toda dele e no dia da cerimónia falei do Alentejo que conheço e que não me parece ser assim tão diferente do Alentejo de Manuel da Fonseca", conta o autor no pátio do seu monte. O primeiro capítulo de *Jesus Cristo bebia cerveja* está escrito no presente - o que nunca aconteceu nos livros anteriores de Afonso - por influência de *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca.» <https://www.publico.pt/temas/jornal/retratodeumescritor-que-gosta-de-heresias-inventa-enciclopedias-fazcervejano-alentejo-eacreditaque-ninguemmorre-souma-vez-24744047> (acedido em 14 de abril de 2017)

Coronel Gustav Möller. Os verbetes selecionados para este volume pertencem às versões da enciclopédia que Dresner tinha em seu poder.<sup>7</sup>

Ora, segundo nos é dado observar através destas asserções do autor, a personagem Isaac Dresner tem uma biografia, uma profissão, uma ascendência marcada pela intolerância e pela incompreensão e não viveu toda a sua vida no espaço de que era oriundo: Dresden. No entanto, para além do exotismo que o seu gosto por livros “mais ou menos esquecidos” revela, esta personagem reveste-se da maior complexidade psicológica, muito além do que à partida é possível entender nestas palavras. Na verdade, apesar de se ter mudado para Paris, depois da guerra, Dresden e as suas circunstâncias nunca abandonarão Isaac, marcado pelo estigma de um conflito carregado no próprio corpo: Dresner é um coxo da guerra a que Dresden serviu como pano de fundo, desde o momento em que o seu amigo Pearlman foi morto por um soldado alemão; «o rapaz caiu com a cara em cima da bota do pé direito de Isaac Dresner» (Cruz, 2010:13) e este estigma acompanha a personagem vida fora, pois a cabeça do amigo «ficou para sempre presa ao pé direito de Isaac», de tal modo que, «Cinquenta anos depois, Isaac Dresner ainda havia de puxar o peso daquela cabeça longínqua com o seu pé direito.» (*ibidem*:14).

Isaac Dresner não é, contudo, a única personagem catapultada pela força do lugar, ilustrando a dinâmica exiliente que daí resulta. Tomemos como ilustrativas outras personagens, como Rosa, do romance *Jesus Cristo bebia cerveja*, personagem-arquétipo da prática da *hybris* desafiadora: igualmente condicionada pela força - ou debilidade - do seu lugar, ela é a rapariga que «chupa pequenas pedras como rebuçados. São pedras que apanhou em lugares onde viveu algum tipo de felicidade ou de dor, momentos que não quer esquecer» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:50). *Para onde vão os guarda-chuvas*, através da efabulação de um Oriente onde convivem religiões diferentes e sensibilidades divergentes, sendo palco da intolerância, inclui, também, um conjunto de personagens bem carismáticas, como o dervixe Badini, que fora uma criança prodígio e que, não sabendo ler, escrevia versos, atraindo a atenção do grande poeta da cidade, Salam-ud-din; falando com as mãos, «entrou pelo silêncio dentro como quem se deita para dormir. O pai fê-lo engolir as palavras todas». (Cruz, 2013:130). Esta personagem ilustra não só o cunho efabulatório e o tom poético da narrativa, mas escora também, tal como Rosa, de *Jesus Cristo bebia*

---

<sup>7</sup> <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/a-enciclopedia-de-afonso-cruz=f713708> (acedido em 13 de abril 2017)

*cerveja* (através da leitura de *A morte não ouve o pianista*), a criação do texto exógeno de *Para onde vão os guarda-chuvas: Fragmentos persas*, de autoria alegadamente anónima, datado do século I depois da Hégira. No entanto, outras personagens sustentam igualmente a dinâmica do lugar na trama romanesca: Fazal Elahi, figura central do romance, o agente da tentativa de correção de um universo de *equilíbrio absurdamente/moralmente/esteticamente desequilibrado*, através do seu gesto maior, o da adoção da criança americana; a sua mulher, Bibi, na sua expressão de emancipação de mulher marcada pela condição local e cultural; o hindu Nachiketa Mudaliar, na sua persistente condição de enamorado por uma mulher muçulmana, e que repete uma fórmula em refrão: *No worry, no hurry, chicken curry*.

Investindo na *hybris* destas e de outras personagens desafiadoras pela expressão do confronto de forças ideológicas, Afonso Cruz expõe indivíduos que procuram o seu lugar social e o seu reposicionamento no lugar de origem, para fazerem face às contingências da sua solidão, à instabilidade manifesta da sua identidade e individualidade.

Neste sentido, o motivo literário da viagem assume-se como o reverso da literatura de viagens: a partida, que nesta é o princípio incoativo da força centrípeta da civilização e da civilidade, é, naquele, o ponto de viragem dessa civilização secular e desse mundo globalizado, força centrífuga que demanda a busca da essência humanista. A estese e o conforto, enquanto resultado do processo de sedentarização, parecem reivindicar um valor a cobrar ao Homem, na medida em que, modificando a sua cartografia espacial e emocional, transformou a essência do ser. É a estesia do espaço civilizacional que induz, consciente ou inconscientemente, o movimento de procura.

Como vemos, se na literatura de viagens é o sujeito o agente dinamizador da demanda iniciada no ponto A (o próprio indivíduo) com vista a conhecer e a explorar o ponto B, isto é, novos lugares, de que aquele se apropriará e que transformará, transformando-se também, na viagem como motivo literário verificamos que o designado ponto B, o espaço apropriado, saturado de civilização, age sobre o indivíduo, situação ilustrada pelo papel conferido ao narrador-deserto de *A morte não ouve o pianista*. Todavia, não podemos deixar de observar a existência de um ponto de interseção comum à literatura de viagens e ao *leitmotiv* em causa: a transformação do indivíduo. Mais do que a deslocação, é este, segundo cremos, o maior espaço onde cabe o diálogo entre os dois

conceitos e que sinaliza um «trabalho de identificação de camadas de memória, em torno de camadas textuais» (Outeirinho, 2016:196-197).

### 3.2.3. Iconografia no elemento viático

Como escora do motivo viático de que se revestem estes romances, encontramos também uma iconografia subjacente à inter-relação entre transformação e movimento. Na verdade, a deslocação que pressupõe como produto uma transformação - do lugar do «eu» ou do «outro» - recorre, através da sua poética própria, e pelo seu potencial metafórico, a imagéticas que perpassam cada uma das obras, numa similitude dialógica com a identificação conotativa potenciada pelos filmes de estrada<sup>8</sup>. Vêm a este propósito as palavras de Afonso Cruz acerca da metáfora do fabrico da cerveja e do cereal transformado: «Fiquei muito intrigado quando li um livro de um monge em que ele dizia que o fabrico da cerveja era um método filosófico, e que era possível compreender a natureza enquanto se fabricava».<sup>9</sup> A imagem do cereal transformado em cerveja percorre, como uma fórmula repetível, embora ainda que de forma latente, o romance *Jesus Cristo bebia cerveja* e é, inclusive, merecedor de reflexão da personagem professor Borja:

- Ninguém sabe, caros Jesus Cristo e seus apóstolos, por que razão o homem se sedentarizou, já que está provado que ser nómada dá muito menos trabalho. Então porque sucedeu esta mudança radical? Muito simples, vou explicar-vos queridos apóstolos e Nosso Senhor: foi a cerveja. Para ter cerveja era preciso cultivar. E assim nasceu a sociedade como a conhecemos.

---

<sup>8</sup> Referimos, a propósito, as palavras de David Laderman, que, procurando descrever a evolução do *road movie*, classificando-o como um género independente, começa por destacar a estrada enquanto elemento iconográfico essencial: «But before considering the road movie, let us consider the road: an essential element of American society and history, but also a universal symbol of the course of life, the movement of desire, and the lure of both freedom and destiny. Like the wheel, the road expresses our distinction as humans, embodying the essential stuff that makes human civilization possible. Conjuring an array of utopian connotations (most generally, “possibility” itself), the road secures us with direction and purpose. And yet, the road also can provoke anxiety: We take the road, but it also takes us. Will we survive the upcoming hairpin turn? Are we on an extended detour, full of delusions? Do we need to turn onto a new road? Often the road provides an outlet for our excesses, enticing our desire for thrill and mystery. The horizon beckons both auspiciously and ominously. Exceeding the borders of the culture it makes possible, for better or for worse, the road represents the unknown.» (Laderman, 2002:2)

<sup>9</sup> <https://online.sapo.pt/476384> acedido em 13 de abril de 2017

Graças à cerveja, temos hospitais e bibliotecas. Não existiriam livros se não fosse a cerveja. Não existiriam escritores nem ciência. Os nómadas não têm prisões nem conhecem o castigo, mas por outro lado não têm bibliotecas. Os nómadas não têm nada disto porque andavam de um lado para o outro e as prisões não podem ser transportadas, tal como as tipografias e os hospitais e as livrarias. (Cruz, 2012<sup>a</sup>:213-214)

Estas palavras da personagem não são, porém, confinadas ao contexto ideotemático deste romance. Efetivamente, esta idiossincrasia perpetua-se e legitima-se, até, pelo registo da *Enciclopédia Universal*, no volume *Arquivos de Dresner*, onde, como vimos, os índios Abokowo mantêm, pelo nomadismo, o valor primordial da liberdade. De facto, em *Jesus Cristo bebia cerveja* é através do móbil da cerveja que Afonso Cruz coloca a tónica no valor social e cultural da sedentarização, por contraste com o movimento e a liberdade subjacentes à essência nómada do Homem. Tornando-se sedentário, o Homem cede à estese e ao conforto da civilização, afastando-se da sua liberdade matricial, tornando-se prisioneiro da sua construção e privilegiando o pensamento, através da filosofia, em detrimento da ação.

O confronto das forças ideológicas inerentes ao espaço diegético que faz emergir algumas das personagens mais poéticas destes romances ganha profundidade, em *Para onde vão os guarda-chuvas*, através da imagem do xadrez e da iconografia do tabuleiro do jogo como campo de batalha, o qual se constitui como palco para a deslocação destas várias peças, em que os pequenos peões se oferecem ao sacrifício, como um pequeno cordeiro de Deus. Outras imagens dominantes no romance parecem, de igual modo, sugerir este confronto das peças do jogo que se vai “tecendo”, como a alusão latente aos fios de uma tapeçaria, elemento recorrente na poética da viagem deste romance pela profissão do herói, Fazal Elahi, a quem «uma vida dedicada aos tapetes rendera uma pequena fortuna» (Cruz, 2013:47). Note-se ainda o seguinte:

Badini disse que as coisas mortas vão com a água, naturalmente, seguem a corrente do rio, é isso que fazem os paus, as pedras, as folhas, os cadáveres, todos são empurrados para a foz, todos eles, enquanto os sábios e os salmões procuram a nascente, as causas das coisas, e, assim, tudo o que contraria a corrente está vivo, e a educação também é isso, é ir contra tantas coisas, não



nos deixarmos arrastar para não nos tornarmos um pau seco a boiar nas águas. (Cruz, 2013:47)

Parece-nos este pequeno excerto significativo não só no que tange à presença do motivo viático,<sup>10</sup> mas também, uma vez mais, pelo diálogo que é possível estabelecer com outros textos de Afonso Cruz, pela convocação das noções de sedentarização e de nomadismo: a sapiência necessária ao ato de não se levar deixar com «as coisas mortas» da corrente surge do ato do Homem em se demarcar da sociedade a que pertence, sabendo conjugar o seu lado natural com a educação justa da civilização, que «também é isso», apelando à mudança do modelo civilizacional vigente e fazendo eco das palavras seguintes: «Na verdade, creio que existem muitas coisas boas na sociedade em que vivemos, tal como existem coisas especialmente más numa sociedade nómada.» (Cruz, 2013<sup>b</sup>:100).

Por último, na iconografia própria do motivo da viagem em Afonso Cruz, reportamo-nos ao romance *A boneca de Kokoschka*, no qual parece ganhar dimensão significativamente simbólica, também, como em *Para onde vão os guarda-chuvas*, a teia dos fios, selecionados a rigor, de acordo com a perspectiva do tecelão:

O senhor terá, porventura, alguma dificuldade em digerir algumas destas coincidências, mas a vida é um emaranhado complexo de fios. A maior parte deles não os vemos e não conseguimos atar os nós das relações entre eles. Mas tudo se toca, todos os acontecimentos estão atados entre si por estas linhas. O que eu faço, ao contar esta história, é acentuar aqueles que vejo claramente e percebo serem relevantes. Deixo invisíveis inúmeros outros que não considero significativos e muitos mais em que não consigo estabelecer qualquer relação. É por isso que as histórias contadas, as histórias de vida, se parecem com grandes milagres do destino: porque nós limpamos o que não interessa, aquilo que não nos diz nada, para revelarmos apenas aquilo que é

---

<sup>10</sup> A propósito da dimensão simbólica do curso do rio, citamos Maria Alzira Seixo, que se refere à viagem das águas como a mais primitiva: «Se a viagem mais “primitiva” é a das águas, e decerto a das águas do rio que desce para a foz (facilitada pela única direção possível e sem meios técnicos especiais de condução), a *corrente* será a sua noção básica, homóloga de sentidos fundamentais da existência, como a linearidade do tempo, onde apenas os escolhos, o perigo das margens e as quedas de água constituem obstáculo, ou antes, detenção também naturalmente ao homem imposta” (Seixo, 1998:29-30).

essencial. Repare que não falo apenas de grandes acontecimentos, também relaciono pormenores, mas reconheço-lhes, em qualquer um deles, importância e significado. (Cruz, 2010: 168-169).

Porém, neste romance parece ganhar uma relevância maior outra imagem, congregadora desta (a dos fios que se ligam) e que contém em si a base da alegoria da caverna de Platão, na medida em que o princípio imagético que subjaz à estrutura global do romance é o de que a realidade é o reflexo da arte, pois as personagens da narrativa principal parecem agir sob a força da ação das personagens da narrativa exógena, criada por Mathias Popa. A essência deste princípio parece contido, aliás, na contracapa do romance, em que o leitor é confrontado, sem o saber, com a sinopse desta metanarrativa, contrariamente ao expectável, de que decorre a obrigatoriedade de uma leitura bem distante da linearidade que a sinopse, à partida, implicaria, pois, como refere Samuel Tóth a Marlov, «Forçamos o mundo a ser como acreditamos que ele é e nem percebemos que passamos a vida a mentir-nos. Todos nós, você inclusive. Esta é uma das mais tenazes características humanas.» (Cruz, 2010:153).

Não podíamos deixar de mencionar a deslocação no tempo medida pela subjetividade do indivíduo e que nestes romances parece identificar-se com um elemento onírico, por conseguinte simbólico, na sua relação com a metáfora da transformação. Tal como o espaço transformado e reconfigurado, também o tempo parece sair da sua linearidade alegadamente intrínseca:

A visão do mundo não é apenas o que vemos (...), é também o que imaginamos. O tempo não é uma seta do passado para o futuro, o tempo tem muitas dimensões, tal como o espaço. Anda para a frente, anda para trás, mas também vai para os lados, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, e na vertical, de cima para baixo e de baixo para cima. (...) Enquanto não virmos o tempo com todas as suas dimensões, não vemos nada. (Cruz, 2010:237)

Curiosamente, as coisas que imaginamos que irão ser o futuro, e jamais o serão, existem mesmo, mas num universo ao lado deste, coladinho a este. (Cruz, 2012<sup>a</sup>:219)

A experiência de *homo viator*, enquanto manifestação *sapiens* do Homem, potenciadora do ato criativo convertido em literatura, reflete, na obra de Afonso Cruz, a desterritorialização dos lugares do indivíduo, motivada por uma visão sem fronteiras, que não descarta o propósito da tolerância num mundo globalizado, uma viagem iniciada no interior de um sujeito manifestamente reflexivo, exprimindo uma «visão holística do mundo» (Ianni, 2003:135-136).

Na verdade, o *corpus* textual que nos ocupa, pela suma atenção conferida ao elemento literário da viagem, parece querer ensaiar uma resposta à pergunta retórica formulada por Maria Alzira Seixo, em 1998: «Que acompanhamento nos tem dado a ficção europeia nesta região sensível do indivíduo com o seu lugar no mundo?» (Seixo, 1998:158), em que a ensaísta se refere à deriva de autores como Italo Calvino pelos «lugares oníricos» ou à propensão para fazer «dos urbanismos conhecidos configurações poéticas de teor inexistente» (*ibidem*) em *Cidades Invisíveis* (1972).

## Capítulo 2

### Da entropia como cais de partida à sintropia da alteridade

Pressupondo que o ímpeto da deslocação, no contexto a que nos reportamos, tem origem numa tensão contrariante da sedentarização do Homem, procuraremos, no presente capítulo, perscrutar a força motriz impulsionadora da poética da viagem no *corpus* textual em análise, bem como das implicações dela decorrentes. Porque entendemos que a entropia incitadora da busca da transformação preside ao motivo viático instalado no *corpus* literário que nos ocupa, procuraremos aferir as configurações da desordem, do desequilíbrio ou caos gerado pela dinâmica espacial, de que resulta a emergência da construção literária deste mesmo motivo anteriormente caracterizado.

Naturalmente, porque cada um dos romances que constituem o *corpus* textual em análise apresenta necessariamente contornos distintivos, enveredaremos por uma abordagem individualizada.

#### 2.1. Um crime de guerra e uma boneca

O que o eterno não vê não existe (Cruz, 2010:33)

Tudo no universo é dependente de tudo e não há nada independente (*ibidem*:34)

Reclamando o diálogo com o filme de estrada como um dos expoentes de sentido do motivo viático inscrito na leitura do romance *A boneca de Kokoschka* (2010), começemos por citar Laderman, assinalando o lugar próprio que este género cinematográfico adquiriu no cinema europeu:

«Generally speaking, European road movies seem less interested than their American counterparts in following the desperately rambling criminal

exploits of an outlaw couple; or, in romanticizing the freedom of the road as a political alternative expressing youth rebellion.» (Laderman, 2002:247)

Partamos, então, da premissa de que a dimensão psicológica, emocional ou espiritual da deslocação é priorização categórica no romance para assim compreendermos, não só a sua natureza compósita, como também os processos que a alentam.

Na medida em que se refere ao pintor expressionista Oscar Kokoschka<sup>11</sup>, o título do romance *A boneca de Kokoschka* apresenta, enquanto paratexto, uma estreita conexão com o mundo da arte, de que decorre, naturalmente, a leitura em rede com a dimensão factual do artista. Porém, como referimos no capítulo anterior, a linearidade expectável com a leitura da sinopse não preside a esta narrativa e o título não parece, à partida, espelhar manifestamente a diegese.

Do ponto de vista estrutural, parece subjazer a esta narrativa um cunho dramático estabelecido na divisão da obra em três partes, subdivididas em capítulos curtos, o que, por um lado, parece colocar o enfoque nos cenários ou espaços determinantes no desenvolvimento da ação e, por outro, fomentar o necessário protagonismo a conferir à individualidade de cada grupo de personagens, evocando uma estratégia do teatro épico. No que concerne à divisão em três partes, não podemos descurar, ainda, o facto de a segunda compreender um outro livro, evocando um processo semelhante ao da construção de matrioskas; no entanto, sobre esta dimensão do discurso narrativo debruçar-nos-emos no terceiro capítulo desta dissertação. Nesta aceção, portanto, *A boneca de Kokoschka* parece dialogar com o género dramático, num processo de viagem pelos géneros literários e por diferentes manifestações artísticas; todavia, a leitura da obra reclama, no seu conjunto, a consciência do interseccionismo entre as diferentes partes, sob pena de se comprometer a compreensão da mensagem literária.

Retomando o motivo da poética da viagem, procuraremos, por ora, centrar-nos na força impulsionadora da deslocação para melhor compreendermos em que reside esta força centrífuga das personagens.

---

<sup>11</sup> Oscar Kokoschka (1886-1980) foi um pintor austríaco cuja obsessão pela amante que o abandonou, Alma Mahler (viúva do compositor Gustav Mahler), se celebrou por ter mandando construir a Hermine Moos uma boneca que retratasse fielmente a mulher amada. A obsessão do pintor levou-o a personificar com tal realismo a boneca, que a exibia em público, em diversos eventos, como nas suas idas à ópera. Quando se cansou desta companheira substituta de Alma, Oskar quebrou-lhe uma garrafa de vinho na cabeça e rejeitou-a, colocando-a no lixo.

O cenário onde se movem as personagens - Dresden, bombardeada em fevereiro de 1945 - parece constituir uma espécie de *ex-libris* do caos e do mundo assimetricamente constituído. Com efeito, a ação levada a cabo pelos Aliados da Força Aérea Real e pela Força Aérea do Exército dos Estados Unidos da América, entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945, destruiu a Florença do Elba - como era conhecida a cidade -, uma ação considerada como um crime de guerra por muitos estudiosos que se debruçaram sobre este período da História.

Iluminada nesta espécie de palco, surge, determinante no primeiro capítulo, uma personagem singular: Bonifaz Vogel, um alemão nazi cuja cabeça - sabemos-lo explicitamente no sexto capítulo - «era composta de reticências cranianas» (Cruz, 2010:20), vivendo numa loja de pássaros, os quais «com a porta das gaiolas abertas não fugiam» (*ibidem*: 29).

É nesta desordem e caos dos bombardeamentos perpetrados nesta cidade alemã que se opera o encontro com uma das personagens mais carismáticas e migrantes nas obras de Afonso Cruz: Isaac Dresner, um rapaz judeu órfão da guerra. Na sequência destes acontecimentos bélicos, Dresner parece catapultado para a cave da loja do Sr. Vogel, dando assim origem a uma dupla inesperada e insólita, na medida em que o rapaz se constitui como voz da consciência de Vogel.

É neste *incipit* narrativo que começa a desenhar-se a arquitetura que sustenta o romance, não só pela centralidade conferida ao espaço, assegurando as necessárias condições de legibilidade da imagética da entropia, mas também pelas duas personagens que formam os polos opostos da dinâmica do espaço em que se encontram: fora do compromisso com a linearidade temporal, o narrador dá a conhecer o cenário que originou a personagem Bonifaz Vogel, um homem que ouvia vozes que «Vinham das profundezas e enchiam a loja de pássaros» (*ibidem*:11), revelando-se um autómato que passava os dias numa cadeira; Vogel é, além de um homem com limitações cognitivas, um rigoroso da disciplina, a fazer lembrar o rigor prussiano: «Os cabelos de Bonifaz Vogel, muito macios, estavam sempre penteados, muito brancos, cercados por um chapéu de feltro (que alternava com outro chapéu mais fresco, para usar no Verão)» (*ibidem*:11). Na verdade, a cadeira e os chapéus - símbolos de poder e status - parecem traduzir a ação do espaço sobre esta personagem, reduzindo-a à sua solidão: «Os seus olhos ficavam pendurados no horizonte, que era, para ele, mesmo do outro lado da rua» (*ibidem*:19).

Vogel apresenta-se como um prolongamento do microcosmos da loja de pássaros em que habita; ele é, se quisermos, uma sombra deste: os pássaros viviam numa gaiola, tal com este homem, que não conhece a liberdade nem o pensar autónomo. Vogel é, ele próprio, um pássaro, como parece sugerir o seu sobrenome traduzido do alemão; porém um pássaro coartado na sua liberdade, ou, como o narrador refere, «como um cristal numa loja de elefantes» (*ibidem*:17), tornando assim notória, pela dimensão congenial destas palavras, a vulnerabilidade e o carácter frágil da personagem no contexto de Dresden. Vogel, que concordava com as pessoas que diziam que «ele era estúpido», «era uma ilha no meio daquela racionalidade», «uma ilha sentada numa cadeira de palhinha onde o duce já se havia sentado» (*ibidem*, 23), um autómato criado pelo espaço que o sedentarizara e que «Nunca se interrogara por que motivo, em tempo de guerra, havia pessoas a comprar bengalins» (*ibidem*:21), «um homem sem futuro e sem passado» (*ibidem*:22), sem família. Perseguindo o intuito de garantir a decifração da mensagem, o narrador dá conta da afeição de Vogel pelo seu gato Lufwaffe, que não sobreviveu à guerra, e acrescenta ter a personagem sido alertada pela sua mãe protetora para o facto de que «os afetos magoam muito»; dito de outro modo, desde criança que fora inculcada a Vogel a simpatia por ideais nazis, isto se não descurarmos o significado do nome do gato.<sup>12</sup>

A imagética da entropia é uma constante, nomeadamente neste *incipit*, em que sabemos que os pássaros estavam «estragados» e que era preciso «voltar a ensinar os pássaros a cantar» (*ibidem*:42). Na sua solidão, Vogel vivia no meio de metáforas, como refere o narrador, sugerindo uma existência potencial e não efetiva, como se de uma personagem de ficção se tratasse. Isto é, Vogel é a metáfora do espaço que o cerca e o condiciona; situado num mundo de conotações, vivendo em potência, sem existência efetiva, consistente com o real, é «uma criança duvidosa», «sem futuro e sem passado», revelando perspetivas próprias acerca das relações causais e do tempo que por vezes via «ao contrário», o que seria «uma maneira de ver as coisas que Aristóteles não aprovaria» (*ibidem*:22). Todavia, como referimos no capítulo anterior, a extensão e o reflexo do espaço do caos que é Dresden são igualmente notórios na dimensão da personagem Isaac Dresner, que se assume relativamente a Vogel como um grilo falante, pois, como vimos,

---

<sup>12</sup> *Lufwaffe* é a designação do ramo aéreo das forças armadas no período da Alemanha Nazi, formado em 1935, o ano do nascimento do gato:

«O seu gato gordo, que se chamava Lufwaffe, também não sobreviveu às explosões,  
**Lufwaffe (1935-1944)**» (Cruz, 2010:27)

Dresner é ele próprio um coxo da guerra; estigmatizado, sentirá sempre o peso da cabeça do seu amigo Pearlman, que «ficou sempre presa ao pé direito de Isaac» (*ibidem*:14).

Além de Isaac Dresner e Bonifaz Vogel, outras personagens são de igual modo o reflexo do espaço a que pertencem, na medida em que verificamos que lhes subjaz um contexto que potencia o processo através do qual se opera a transformação. Aduz-se espontaneamente a esta dupla Vogel/Dresner uma terceira personagem, Tsilia Kacev, (uma pintora judia que sangra das mãos, numa alusão aos estigmas de Cristo, de igual modo em processo de deslocação), a qual, em função da endoestesia do espaço, se torna no elemento feminino que parece fechar este triângulo em deambulação.

Na segunda parte da obra, conhecemos a origem de Tsilia, que não pertence, na sua origem, àquele espaço; na verdade, esta é uma personagem cuja compulsão para a errância foi determinada por um outro contexto anterior a Dresden. Em Minsk, aos treze anos, ela é uma judia que sente os estigmas de Cristo (nas mãos e na testa) na sinagoga. Experimenta a compulsão da viagem pela força do espaço de convenção e foge de casa, peripécia que se mostra determinante para a assunção da sua dimensão errática, em relação à qual sabemos da sua tentativa de suicídio e do seu resgate, processo que evoca um momento da saga de Moisés salvo do rio, e que a conduzirá até Dresden, onde se une, pela força entrópica dos acontecimentos, a Vogel e Dresner. É neste episódio que conhece outra das personagens determinantes na diegese e na arquitetura do romance: Mathias Popa. No entanto, quando se reencontram, anos mais tarde, não parecem recordar-se de onde se conheciam, o que parece sugerir, mais uma vez, a intervenção determinante do espaço entrópico na composição das personagens. Na verdade, o narrador, referindo-se à cidade alemã bombardeada, é explícito acerca do caos: «E Dresden eram peças não só de cimento e ossos, mas de almas, uma confusão de matéria e de espírito, uma sopa muito pouco cartesiana». Isaac Dresner acrescenta que era «um *puzzle*», «feito de infinitos estilhaços, peças incontáveis» (*ibidem*:41).

Vogel, Tsilia e Isaac são, pois, compelidos à exiliência, vivendo em Paris, onde formavam, na sua harmonia própria, uma família. Os efeitos de Dresden persistem e marcam definitivamente as personagens, como verificamos através da referência à reprodução na livraria de Isaac Dresner, de *O triunfo da morte*, de Brueghel, com a legenda *Dresden, 1945* (Cf. *ibidem*:94).



Considerando a exploração da geografia emocional e espiritual das personagens, o romance adquire, de modo semelhante ao que se verifica no filme de estrada europeu, um lugar próprio na categorização do motivo viático. Como faz notar Laderman,

Overall the European road movie associates road travel with introspection rather than violence and danger. Put differently, traveling outside of society becomes less important (and perhaps less possible) than traveling into the national culture, tracing the meaning of citizenship as a journey. With smaller countries sharing more national borders, the European road movie explores different national identities in intimate topographical proximity. Therefore, these non-American road movies tend toward the quest more than the flight, and imbue the quest with navigations of national identity and community—navigations that often take on sophisticated philosophical and political dimensions. (Laderman, 2002:248)

No que tange à imagética da entropia enquanto elemento constitutivo e fundamental na composição deste romance, não podemos deixar de notar, na sua arquitetura arborescente e cumular, que este *topos* parece instituir-se pela emergência de referentes com os quais se estabelecem relações de intertextualidade. A título exemplificativo, evocamos a referência ao episódio bíblico referente a Moisés e a sarça ardente, bem como a alusão à figura do golem. Efetivamente, a referência a este ser mítico evoca a imagética do caos caracterizante de Dresden, a cidade bombardeada, bem como os seus efeitos metamorfoseantes nas personagens, de que Vogel é representativo. Por outro lado, a construção dinâmica da personagem Bonifaz Vogel, à luz desta imagem do golem, sugere também uma criação de Isaac Dresner, na sua ação de resgate, consubstanciada por uma viagem de procura, como é a viagem até à Terra Prometida que «é um caminho, é uma terra que está onde está um homem que a deseja» (*ibidem*:35). A essência do nomadismo, iniludível neste contexto da narrativa, imbrica as personagens na demanda da libertação, procurando, tal como Moisés, um lugar que «só se pisa com a alma, não com os pés» (*ibidem*:35); tal como os hebreus levaram a terra de origem dentro de si, as personagens levam Dresden vida fora.

A imagem da entropia que caracteriza o ambiente e o espaço encontra-se também fortemente implicada neste romance pela constância de outro *topos* que adquire maior

substância pela sua dimensão estruturante e pela relação dialógica que permite estabelecer com o princípio do caos e da entropia: trata-se, efetivamente, da constância do pendur dicotômico da inversão e dos opostos, numa sugestão de presença de verso e reverso, numa relação de completude mútua. Nesta senda, num processo narrativo quase errático, *on the road*, porque polifônico e desvinculado do compromisso com a linearidade temporal, o leitor é conduzido por uma dinâmica labiríntica de que emergem leituras em perspectiva, não lineares, ou em camadas: dicotomias sugestivas de sonho/realidade, horizontalidade/verticalidade, ficção/realidade são desenvolvidas neste romance e geram leituras com decifrações profundas.

Com o intuito de exemplificarmos esta dimensão do romance, começamos por dar conta do relato de Isaac Dresner relativamente aos seus avós paternos: o avô coveiro e a avó parteira situavam-se, pelas profissões exercidas, nos antípodas da colocação da vida e da morte; contudo, não deixam de se refletir e de se complementar, vendo invertidos os seus papéis no momento do nascimento do pai de Isaac, uma vez que o avô retira a criança da avó morta. O movimento sugerido é, efetivamente, o da circularidade, pois, como refere o narrador, «Os dois faziam uma circunferência, um anel onde todo o drama se encerra» (*ibidem*:54).

Pelo relato do narrador heterodiegético, explicita-se a relação estabelecida entre as personagens, nomeadamente a de Vogel e Dresner; quando a guerra acabou, contrariamente ao expectável nesta dupla constituída inicialmente por um rapaz órfão e por um homem de quarenta e dois anos, este assume-se como um filho para o rapaz, numa espécie de inversão de papéis segundo o qual as personagens são recolocadas e redimensionadas no seu lugar.

Na narrativa encaixada, que constitui o livro alegadamente escrito pela personagem-autor Mathias Popa, são também ilustrativas destas ambivalências as duas casas da família Varga: a original, em Budapeste, a «versão negra», e a sua réplica, «de pedra branca», em Dresden; todavia, o cerne desta ambivalência assume uma dimensão mais densamente simbólica, como veremos, pela boneca que substitui Alma Mahler na vida do pintor Oskar Kokoschka: quando esquecida, a boneca teve como destino o lixo, porém ganhou a dimensão de uma deusa na perspectiva de Edwa, que a resgatou do seu destino e viu recriado o seu mundo quando Lujza Varga, fugindo da autoridade paterna,

entrou em sua casa, substituindo esta boneca<sup>13</sup>, que Edwa adotou e adorou como uma deusa.

A leitura do motivo da inversão, ou de movimentos e linearidades contrárias ao lugar convencional, mantém-se em diferentes momentos da obra e através de narradores investidos de diferentes autoridades, se considerarmos o narrador externo à diegese, criação de Afonso Cruz, e o narrador do livro de Popa.

Nesta aceção, consideremos a dimensão de uma das personagens mais compósitas do romance, Isaac Dresner, um judeu órfão de Dresden, como já referimos, dedicado aos livros, como editor (era proprietário da editora *Eurídice! Eurídice!*, com poucas vendas, um «negócio falhado») e livreiro (através da livraria *Humilhados & Ofendidos*: «Tenho uma livraria de almas mortas - costumava dizer Isaac Dresner.-Um Hades feito de papel. A minha livraria é como Dresden: almas mortas.» (Cruz, 2010:69)

Ora esta caracterização de Dresner autoriza a leitura de outra dimensão adquirida na narrativa da autoria de Popa, enquanto personagem da mesma. Como o próprio Popa lhe refere,

Eu vou tirá-lo dessa gaiola com a ajuda de um livro que fala sobre uma boneca. O senhor não passa de uma sombra da caverna de Platão. A minha personagem é que é a sua verdade. Se algum dia sair da cave onde vive, verá que não tem passado de uma ténue imitação de si mesmo. (Cruz, 2010:97)

Com efeito, Isaac Dresner adquire, na narrativa de Popa, outra face, na dimensão de Samuel Tóth; o coxeio que caracteriza Isaac desde a infância, bem como a atividade profissional, são o elo indelével que os associa inquestionavelmente, instituindo, para além da complexidade inerente a cada uma das dimensões da personagem, uma complexidade em potência, arborescente.

---

<sup>13</sup> Não podemos deixar de fazer notar a *intertextualidade* deste episódio biográfico com o mito de Pigmalião e Galateia: Pigmalião apaixonou-se por uma estátua que esculpira na tentativa de reproduzir a mulher ideal; a deusa Afrodite, apiedando-se dele e atendendo a um pedido seu, não encontrando na ilha uma mulher que se assemelhasse, em beleza e pudor, da que Pigmaleão esculpira, transformou a estátua numa mulher de carne e osso.

Os próprios livros escritos por Popa são ilustrativos desta aceção do movimento, da transição ou da inversão, com óbvio destaque para *A boneca de Kokoschka*, peça maior na composição arquitetónica do romance em questão com o mesmo título, já que a partir dele surgem outros destinos e outras personagens, como Isaac Dresner na versão Samuel Tóth. No entanto, outras obras da sua autoria sugerem, de igual modo, esta leitura da duplicidade e da inversão dos elementos duplos, expondo verso e reverso e as implicações que um lado tem sobre o outro ou a continuidade de uma dimensão sobre a outra.

Num diálogo com Dresner, o autor-personagem Popa faz referência ao facto de ter enterrado os seus poemas num terreno baldio, no qual, mais tarde, foi erigida uma casa, morada de uma família simpática, que se tornou numa obsessão para Popa. Na senda de diversos acontecimentos, este foi levado a viajar, gerando assim o encontro com outras personagens, como Anastazia Varga e o surgimento de outras, como Adele Varga, peça fulcral na terceira parte do romance. Nesta construção de verdades e de vidas oblíquas, constatamos também que do próprio autor-personagem Popa não nos é apresentada uma só face. É Isaac Dresner que relata uma versão humanizada e altruísta de Popa à neta deste, Adele Varga, quando esta indagava acerca do seu paradeiro, a pedido da avó antevendo a iminência da morte.

A complexidade desta obra - que não é, à partida, ignorada pelo leitor - resultando de sucessivos movimentos, de impulsos e de recuos, parece ter marcado definitivamente a carreira autor, como registou Miguel Real:

Em *A Boneca de Kokoschka*, Afonso Cruz atinge o paroxismo da sua arte peculiar de costurar um livro, compondo-o ao modo de arcos concêntricos, pelos quais se avança na ação recuando sempre ao mesmo ponto de partida as três personagens principais - Bonifaz Vogel, Isaac Dresner e Tsilia Kacev; o momento da destruição de Dresden no final da Segunda Guerra Mundial, destróçada sob 100 mil toneladas de bombas). Recuar para avançar - eis, em síntese, o grande paradoxo de *A Boneca de Kokoschka*. (Real, 2012:174)

Cremos, contudo, que além deste movimento de avanços e de recuos, ou de entropia e de sintropia, preside a este romance de Afonso Cruz, como vimos, um conjunto de características sógnicas que o particularizam de outro modo ainda, na medida em que se

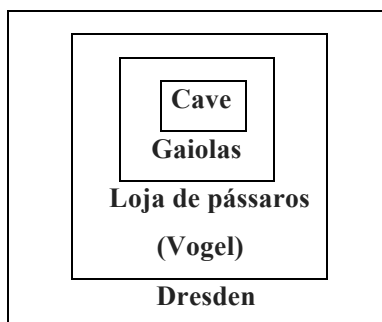
tecem pelo diálogo com as artes plásticas. Nesta aceção, destacamos a presença no romance de um *ethos* peculiar no que concerne à noção de perspectiva, não só pela constância de duas linhas leitoras que se complementam a ponto de formar a circunferência perfeita («O redondo é a distância mais curta entre dois pontos» (*ibidem*:88)) como também pela sobreposição de perspectivas, explorando a pluridimensionalidade, na medida em que na sua relação entre si e nas suas implicações simbólicas com os espaços, as personagens adquirem ângulos, camadas ou estratos que implicam leituras dinâmicas e reticulares, sugerindo uma relação dialógica com as artes plásticas, como é sugerido pela pintura de Tsilia:

Tsilia pintava vários ângulos da realidade na mesma imagem sobrepostos em várias camadas de tinta como ódios acumulados. Uma pessoa aparecia com o lado esquerdo sobreposto ao direito, a parte de cima à parte de baixo, como se dançasse de todos os ângulos possíveis, até daqueles que não se vêem, porque o lado esquerdo de uma pessoa é diferente do seu lado esquerdo conforme o seu estado de espírito. Tsilia era capaz de juntar o que cubismo e o expressionismo todos juntos, jamais seriam capazes. E só usava tintas e um pouco de si mesma. A visão de uma pessoa de todas as perspectivas possíveis assemelha-se ao modo como o Eterno nos vê, dizia Isaac quando olhava para os quadros de Tsilia (Cruz, 2010:69).

Na senda destes pressupostos, não podemos descurar a dimensão dialógica entre as obras de Afonso Cruz, neste caso entre o romance a que nos reportamos e *Enciclopédia da estória universal - Arquivos de Dresner*, na entrada V, da autoria de Tsilia Kacev, «(A) vida imita a arte»: «Um artista é alguém que, em vez de pintar uma paisagem tal como ela é, faz com que as pessoas vejam a paisagem tal como ele a vê» (Cruz, 2013b:94).

Na verdade, a complexidade das personagens neste romance é inegável, como refere Miguel Real, são «personagens que se multiplicam segundo as infinitas faces manifestas e ocultas da verdade» (Real, 2012:174).

Com o propósito de tornarmos clara a aceção de pluridimensionalidade aplicada a este cosmos, apresentamos a relação esquemática seguinte:



Para compreendermos este caos do universo que não pode ser observado e entendido através de uma única dimensão, camada ou perspectiva, consideramos que poderíamos ainda incluir uma outra, abarcando as demais: a que poderíamos chamar *Deus*, sobranceiro a todas estas camadas:

Lá em cima o que Ele faz é jogar scrabble. As pessoas dão-lhe umas letras, julgam que sabem o que querem, mas não sabem, e Deus, com aquelas peças reorganiza tudo e faz novas palavras. Tudo se resume a um jogo de salão.

E Deus nem é um grande jogador, como se pode ver pelas bombas que caem lá fora. (Cruz, 2010:25)

De entre estas camadas e dimensões, não podemos deixar de fazer notar a matriz metafórica da base de todas, a cave que albergou Isaac Dresner, no momento maior do caos: além de evocar a percepção da escuridão e do sofrimento, assegura a leitura sustentável da alegoria da caverna platónica, traduzindo assim a ideia de sombra condicionadora da existência efetiva.

O tratamento dos vários espaços, perscrutados através de diferentes dimensões, parece sugerir uma perspectiva cubista, na medida em que através do seu conjunto se alcançam as suas várias partes no mesmo plano, facto que não podemos deixar de intersetar com outras linhas ou peripécias narrativas que se traduzem em implicações não só com a arquitetura do romance, compreendendo uma aparente metanarrativa na sua diegese, como também com a dimensão das personagens que, como vimos, são caracterizadas por uma pluralidade de perspectivas compósitas, investindo-as de vários

ângulos. Como é sugerido por Samuel Tóth, relatando ao detetive Marlov a obsessão de Zsigmod Varga com o peso objetivo do mal e a crença deste na sua honestidade científica, «as nossas convicções moldam o mundo à nossa volta e somos capazes de nos obrigar a acreditar nas mentiras que dizemos a nós mesmos.» (*ibidem*:153)<sup>14</sup>

Como vemos, o alinhamento do(s) espaço(s), nesta estrutura de encaixe complexa, adquire dimensão de profundidade nesta cadeia que parece catapultar as personagens através de um impulso ou movimento contrário e implicando papéis sugestivos de reflexão, *em espelho*. Nesta linha, exponencia-se a leitura segundo a qual o homem encerra em si várias camadas deste cosmos, num caos em potência, em que tudo é dependente de tudo, implicando, consecutivamente, a sua perscrutação por diversos ângulos, pois funcionando nesta espécie de rede angular e pluridimensional, resulta diverso, múltiplo em si.

Cremos que as seguintes afirmações de Afonso Cruz, em entrevista a Mário Rufino, poderão complementar estas asserções:

Em “A Boneca de Kokoschka”, dizes que todos nós temos a nossa boneca de kokoschka.

Nós adaptamos a nossa verdade? Contamos as nossas próprias histórias?

Penso que todas as nossas vidas são histórias. É a nossa maneira de ver, de contar, e não é necessariamente a verdade. É a nossa opinião.

Há um livro muito interessante de Luigi Pirandello chamado “Um, ninguém e cem mil” que fala sobre isso mesmo, neste caso da identidade. Ele um dia apercebe-se que não é exactamente como julga que é. Então começa a perceber que ele é milhares de pessoas, pois cada pessoa tem uma opinião sobre ele. Ele próprio vai mudando a opinião sobre si. Começa a entrar num jogo de espelhos quase infinito.

Em relação às histórias, penso também que as histórias são uma espécie de reencarnação hinduísta porque se me perguntarem qual é a coisa mais importante ou qual é a coisa que quero salvar minha, não penso que queira

---

<sup>14</sup> Evocamos, a este propósito, a alusão sugestiva, feita por Tóth, ao anatomista setecentista Nikolas Hartsoeker que, pelas observações que as lentes do microscópio lhe permitiram, concluiu que dentro de um espermatozoide existia um homúnculo formado. Tóth acrescenta: «dentro dos seus testículos tinha espermatozoides. Dentro destes espermatozoides, na cabeça, viviam mais homúnculos enroscados. Parece um jogo de espelhos que se prolonga até ao infinito. (...) Hartsoeker era cristão e o que via através das lentes do microscópio era também visto através das lentes daquilo que ele cria ser um bom cristão. Todos nós temos inúmeras lentes destas. As do microscópio, do telescópio, da democracia, do cristianismo.» (Cruz, 2010:154). Dito de outro modo, todos nós somos condicionados, no âmbito do nosso sedentarismo civilizacional, por padrões pré-estabelecidos.

salvar o meu corpo ou o carácter. Isso não está sequer em questão. Gostava de preservar as minhas ideias. Há um livro espectacular de teatro chamado “The Pillowman” [Martin McDonagh]. Passa-se numa ditadura; são uns polícias a fazer perguntas a um escritor. Quando lhe perguntam o que é que ele gostava mais de salvar, ele diz “são os meus livros”.

As histórias, em certa medida, são o mais importante que eu tenho; é aquilo que tenho para contar e, de repente, há outras pessoas a lerem aquilo e há outras pessoas a pensarem aquilo que eu estou a pensar, também.

É isso que eu quero salvar.

Realmente, nós somos terra. Não há diferença nenhuma entre nós e a terra. Se analisares um bocado de terra, vais ver que tem ferro, alumínio, tudo aquilo de que nós somos compostos. Aliás, não é por acaso que “Adão” significa barro, “Húmus” e “Homem” têm a mesma raiz.

Quando somos enterrados, passados uns anos, já não nos distinguimos de nada. Passámos a ser, realmente, terra. Mas conseguimos salvar as ideias que passam de pessoa para pessoa, de geração para geração, e isso eu valorizo imenso.

Nós, realmente, somos histórias.

(<http://oplanetalivro.blogspot.pt/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html>, acedido a 18 de maio de 2017)

Como vemos, Afonso Cruz assume como proto-heteronímico este processo que cria a verdade, ou melhor dizendo, verdades, através de uma espécie de jogo de espelhos infinito. As histórias são assumidas como o legado e a via de comunicação. Com efeito, «É da escuridade da cova que uma pessoa começa a crescer pela verticalidade acima» (Cruz, 2010:57) <sup>15</sup> - ou é desde a sombra do ser em potência albergado na caverna - que a vida, a existência efetiva, tem lugar, pela via possível da alteridade. De facto, é a partir do encontro com o outro que as personagens adquirem a individualidade que as torna possíveis. Embora Vogel seja apresentado ao leitor com traços bem característicos, é no

---

<sup>15</sup> A leitura desta aparente contradição ou do movimento-hipérbato e da sua relação com a vida e a morte é comum a outras obras de Afonso Cruz, como podemos constatar no seguinte excerto de *O pintor debaixo do lava-loiças*: «Os homens escavam para fazer crescer. Desde casas a couves. Tudo nasce de buracos. A criatividade prefere a penumbra do interior dos nossos cérebros. Os fetos preferem o útero. Mas não é só a vida que gosta do invisível, a morte também é feita de coisas que não se veem, de emboscadas, de disfarces. E de buracos como as trincheiras. Esses buracos nunca servirão para fazer alicerces de edifícios. Porém, serviram para Sors sonhar com Františka, com beijos que sabem a janelas embaciadas.» (Cruz, 2011:67-68)



seu encontro com o rapaz judeu que ele cresce nos seus gestos humanos. Vogel, no seu encontro com Isaac, parece ganhar existência e individualidade: sai da sua ilha, conversa, comunica e refaz negócios, aprende as vinte e duas letras hebraicas que recita como uma prece, dirigindo-se a Adonai, ouve falar de Deus; chora quando, em conversa com o rapaz, questiona para onde teria ido a família. Pelo encontro com o judeu, Vogel, que é um pássaro, refere que «É preciso voltar a ensinar os pássaros a cantar» (*ibidem*:42). Num outro momento da sua vida, pautado pela paixão platónica pela condessa Malgorzata Zajac, Vogel experiencia a alteridade por este encontro peculiar, consubstanciado através das cartas recebidas e que pensa serem da autoria da mulher amada. No entanto, as cartas, escritas por Dresner, num ato de paternalismo, são, portanto, ficção, e, apesar de tudo, não deixam de construir a sua verdade, na sua perspetiva.

Todavia, o *topos* da alteridade que potencia o reajustamento e a sintropia emergentes do caos ganha uma dimensão significativa na arquitetura do romance se considerarmos que a narrativa principal se assume como uma projeção alegórica, como na caverna de Platão, comparativamente à narrativa encaixada. Com efeito, é a partir da ficção criada por Mathias Popa que a realidade se reajusta. A boneca que «mudou o universo» (*ibidem*:95), apesar da sua participação mínima na narrativa, é o elemento metafórico essencial para a decifração da mensagem, através do qual verificamos a leitura e da transformação de um passado e o seu legado no futuro.

Na verdade, o carácter pluridimensional que é uma das tónicas do romance é notório, sobremaneira, na estratégia de que resulta a sua arquitetura global, isto é, a inclusão de um livro dentro de outro, sendo que o autor da narrativa encaixada - Mathias Popa - é simultaneamente personagem da ação de ambos e se reveste, no que à terceira parte da obra respeita, do estatuto de um demiurgo, pois, não sendo analisado de todos os ângulos da sua pluridimensionalidade, sugere antever ações futuras.

Popa é o exemplo de personagem em trânsito, um nómada existencial, na medida em que forja, pela sua recriação, o reajustamento e a resposta às questões sobre a identidade das personagens. Ora é justamente desta estratégia que parece surgir uma das linhas orientadoras de *A Boneca de Kokoschka* no que concerne à problematização que convoca a resposta ao caos entrópico: a de que à arte, à ficção, com destaque para a literatura, cabem o papel maior; imitando a arte, a vida reajusta-se, num processo sintrópico. À arte parece caber este dom maior, na medida em que verificamos o efeito

criado a partir do movimento da boneca que o pintor Oskar Kokoschka mandou criar a Hermine Moos, para substituir o seu modelo real, Alma Mahler. Nesta aceção, um elemento paratextual adquire particular importância para a decifração da mensagem literária:

O pintor Oskar Kokoschka estava tão apaixonado por Alma Mahler que, quando a relação acabou, mandou construir uma boneca, de tamanho real, com todos os pormenores da sua amada. A carta à fabricante de marionetas, que era acompanhada de vários desenhos com indicações para o seu fabrico, incluía quais as rugas da pele que ele achava imprescindíveis. Kokoschka, longe de esconder a sua paixão, passeava a boneca pela cidade e levava-a à ópera. Mas um dia, farto dela, partiu-lhe uma garrafa de vinho tinto na cabeça e a boneca foi para o lixo. Foi a partir daí que ela se tornou fundamental para o destino de várias pessoas que sobreviveram às quatro toneladas de bombas que caíram em Dresden durante a Segunda Guerra Mundial. (Cruz, 2010, contracapa)

A sinopse encerra, na verdade, o princípio sugestivo de que a boneca usada por Kokoschka, substituindo Alma Mahler, é uma espécie de *paciente zero* na origem da sintropia estabelecida. Efetivamente, depois de o pintor se ter libertado desta ficção criada a partir da vida, a mesma ficção, como num efeito dominó, criou vida efetiva, num movimento expansionista; a partir do momento em que a boneca foi acolhida por Edwa, vendo nela a deusa Oshun, esta ganhou vida - na sua substituição por Lujza -, modificando todas as relações entre as personagens.

A força entrópica encontra-se, nesta narrativa encaixada, através da família Varga, na medida em que a imagética do mal é sugerida por uma atividade a que se dedicava o seu excêntrico patriarca, Zsigmond Varga, pretendendo aferir o peso do Mal no momento da morte - deslocando-se a casa de moribundos -, revelando o seu acúmulo progressivo. Sobre esta procura, não podemos deixar de notar o confronto com a posição de Isaac Dresner - referindo-se, na primeira parte da narrativa, à origem do Mal - na sua dimensão introspetiva, adquirida também em acúmulo pela sua proporção errática: «Não adianta andar à procura do Mal fora de nós» (*ibidem*:33). Por outras palavras, Dresner mobiliza o

conhecimento adquirido através da jornada, potenciado pela introspecção e pelo encontro com o outro, para sentenciar.

No entanto, a vida combate a entropia e, como vemos pela narrativa encaixada, a criação de vidas pela ficção é atividade bem reconhecida por Samuel Tóth, que, através da sua editora, *Kenoma e Pleroma*, encomendara a Nicolas Marina a escrita de livros criadores de vidas imaginárias que interagissem com a vida real, assumindo papel crucial, para o efeito, o boato<sup>16</sup>. É esta personagem-editor, pela vida oblíqua de Isaac Dresner, que lembra, neste processo indagatório originado pela demanda de Adele para encontrar o seu avô, que, para dar vida efetiva à sua boneca, Kokoschka «passeava-a pela cidade e levava-a à ópera», isto é, Tóth faz a síntese da convocação do episódio excêntrico que pertence à vida do pintor: «A existência faz-se de testemunhos, de aprovações, de histórias», «não há boneco nenhum que ganhe vida sem o outro» (*ibidem*:160). É também através de Tóth que, na narrativa encaixada, se realiza a sùmula do processo que conduz à entropia e da memória criada:

Num sentido lato, como recomendaria Empédocles a força aglutinadora do universo é o amor. Mas o universo é feito de ódio, de corrupção, de coisas a afastarem-se umas das outras. De entropia. Uma pessoa junta areia e sal não pode esperar que nasça uma janela dali, nem em milhões de anos. Mas se houver uma janela é muito mais fácil que ele se venha a transformar em areia. Basta deixá-la ao ar, basta deixar a parte da ignorância da natureza fazer o seu papel. A destruição é evidente em tudo o que nos rodeia, é um processo fácil. A construção é que é muito difícil. À nossa volta o que há é ódio, morte: o universo é um predador. Uma das únicas coisas que combate esta entropia é a vida. Junta células, junta organismos, cria cidades, comunidades, aglomerados. O resto desfaz-se. Lutamos, nós, seres vivos, com todas as nossa forças, contra o ódio à nossa volta, mas o que prevalece é

---

<sup>16</sup> Destacamos, neste capítulo, uma obra criada pela personagem Nicolas Marina a pedido do editor Samuel Tóth: *Reencarnações de Pitágoras*, que dá título a um dos volumes de *Enciclopédia da estória universal*. No romance, a mulher de Nicolas Marina relata a Adele Varga que o livro foi citado por académicos e estudado em várias universidades até ao momento em que Théophile Morel o denunciou como «uma trapaça» (Cruz, 2010:138). Sendo Théophile Morel o organizador de *Enciclopédia da estória universal*, um conjunto de estórias, não podemos deixar de notar a ironia e a dimensão do reverso. Na introdução do volume desta enciclopédia tão peculiar com o mesmo título, Morel defende-se desta alegada acusação e refere que a sua obra tem por base a recolha que fizera das vidas descritas por Marina. Sobre estas estratégias que possibilitam a integração das personagens em obras diferentes debruçar-nos-emos no capítulo 3 desta dissertação.

aquela Dresden de 1945. Bastou um momento de ódio para ela cair desfeita em cinzas. Um momento de amor não a fará reerguer-se, para isso é necessário um esforço imenso. (Cruz, 2010:173)

O papel conferido à literatura, à ficção, às histórias, ou estórias afigura-se decisivo para fazer face e este desequilíbrio, na medida em que «Não existe mentira na literatura, na ficção, e (...) não existe verdade na vida real.» (*ibidem*:83). Efetivamente, nesta versão criada pela estória parece caber a aproximação pretendida com a sociedade livre e justa que evoca a dos Abokowo, a que aludimos no capítulo anterior, na medida em que ela se mostra como o reverso do espaço saturado da civilização, como sugerem as palavras de Tóth, para quem a compreensão é determinante para a eliminação das gaiolas:

E é isso que eleva um homem à sua imortalidade: as suas ideias tornam-se imortais e fecundam toda a gente. As palavras podem entrar nos ouvidos de números impensáveis, incontáveis. A criação de vidas prolonga-nos até ao infinito. É tornando-nos muitos que chegamos a ser todos, que é o Todo e que é o um. O homem pode ser visto de vários ângulos sobrepostos. O mesmo homem deve ser cheio de incoerências e anacronismos e deve saber viver com isso. [...] Todos dentro de nós para que nos seja fácil compreender aquelas diferenças e, eventualmente, encontrar uma paz no meio daquela tensão. As guerras têm mais dificuldade de existir quando as pessoas se compreendem umas às outras. (*ibidem*, 171-172)

Por outro lado, outra dimensão da ficção, através do boato, assume importância crucial na decifração da mensagem literária. Contrariamente ao pendor tendencialmente negativo que lhe subjaz, pelo rumor incontrollado e incontrollável gerado, ou pelo anonimato que o caracteriza, o boato assume o significado de veículo de reconhecimento, na medida em que, apesar de ficção, assegura a dimensão do outro, do lugar do outro e este, por sua vez, assegura a dimensão do lugar do eu; individualidade e alteridade, a interseção de duas linhas que formam a perfeição do círculo. Esta dimensão do boato aplicada a este contexto é reconhecida e explicada por Samuel Tóth ao detetive Marlov, na narrativa encaixada:

Ouçã, sr. Marlov, a existência é feita de testemunhos. Sem isso não há nada. O “outro” é quem faz com que nós existamos. Sem percepção, não há nada. *Esse est princi*, dizia Berkeley com toda a razão. Ser é ser percebido. Nós existimos porque há testemunhos, há espelhos por todo o universo. As relações com o “outro” é que nos criam a nós. Não há barulho quando não há ninguém para o ouvir. (*ibidem*, 172)

A boneca criada a partir do modelo real Alma Mahler, a pedido de Kokoschka, é a metáfora da existência efetiva do Homem perante o testemunho de outrem ou a de que cada ser humano torna possível a existência do seu semelhante, num processo que implica a transição do existir em potência à existência efetiva. Na verdade, não temos existência sem o outro, precisamos do outro para termos individualidade.

Referimos, a propósito, as palavras do autor, entrevistado por Mário Rufino:

Há uma intertextualidade forte nos teus livros, não só de temas mas também de personagens. Elas aparecem nas enciclopédias, em “A Boneca de Kokoschka”, e em outros livros.  
Qual é o teu objectivo com esta estratégia?

Como na “Enciclopédia da Estória Universal” a maior parte das coisas são inventadas, uma das situações que torna tudo mais verosímil é quando há testemunhos, é quando há outras pessoas a comentarem o trabalho de outras pessoas.

Por exemplo, se houvesse um estudante qualquer que pegasse em “Enciclopédia da Estória Universal - arquivos de Dresner” a julgar que era verdade e fizesse um trabalho académico, de repente começava a ser verdade.

O próprio Cristo! É igual à nossa história. Especula-se muito se Lao Tsé existiu, e no entanto existem livros e existem muitos comentadores. Na verdade, o testemunho é que faz com que eles vivam. Se começarem a citar-se uns aos outros e a existir em sítios diferentes, eles começam a ter, de certa maneira, uma vida e uma história paralela.

(<http://oplanetalivro.blogspot.pt/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html>, acedido em 18/5/2017)

A composição das personagens, porque desvinculada do compromisso de fidelização ao real, cria uma elasticidade efabulativa que parece prolongar-se *ad infinitum* e caleidoscopicamente, como o próprio Homem que se reflete nas suas diferentes dimensões pelo olhar múltiplo do outro. O leitor é conduzido, labirinticamente, por vários

caminhos para perscrutar a composição das personagens e, como num puzzle, junta peça por peça no seu processo de construção leitoral.

A terceira parte do romance reitera de alguma forma o papel da ficção na construção do real, na medida em que as personagens se compõem e se encontram como o previsto oracularmente pela obra de Popa, a narrativa encaixada. Desta vez, outra expressão artística acompanha a efabulação e o nomadismo das personagens até se encontrarem: a música através da personagem Miro Korda, (ou Emílio Corda) que «classificava as pessoas por acordes musicais» (*ibidem*:183). Efetivamente, o narrador demanda, na entrada do penúltimo capítulo, uma reflexão sugestiva que deixa antever, de certo modo, uma espécie de *happy end* para esta narrativa em três partes: «*Nietzsche disse que sem música, a vida seria um erro. E Cioran disse que sem Bach, Deus seria uma figura completamente secundária.*» (*ibidem*: 238)

Como vemos, os cenários em que se operam as peripécias e as diferentes sequências narrativas das três partes deste romance, nomeadamente no que à primeira concerne, evocam, do ponto de vista autoral, uma forma de entender a civilização e o espaço que resulta como um dos agentes mais dinâmicos. Aliás, este entendimento parece refletir o gosto de Afonso Cruz na convocação de saberes multidisciplinares, neste caso o da geometria, sugerindo a imagética da interseção de duas retas paralelas: realidade e ficção.

### **3.3. Do Alentejo a Jerusalém e do cereal à cerveja**

De cada vez que deixamos de ser percebidos, morremos (Cruz, 2012<sup>a</sup>:88)

*Jesus Cristo bebia cerveja*, o romance publicado em 2012, parece indiciar a escolha de Afonso Cruz por uma estrutura significativamente mais simples, resgatando um espaço

diegético bem seu conhecido, o Alentejo<sup>17</sup>. Construindo um cenário que «oferece ao leitor uma narrativa cuja estrutura é delineada segundo o cânone realista e ao mesmo tempo subverte esse modelo» (Nogueira, 2013<sup>b</sup>:181), o autor parecia afastar-se da efabulação de arquitetura mais complexa, contudo, mantinha o jaez filosófico e discursivo que preside à sua escrita, sobretudo através do narrador que, apesar de externo à diegese, «introduz também comentários que apelam constantemente à reflexão, ao questionamento e ao cruzamento de saberes e noções sobre a vida e o mundo» (*ibidem*:181),

Efetivamente, o realismo que pauta o *incipit* da trama romanesca de *Jesus Cristo bebia cerveja* contrasta com a estrutura e codificação compósitas que caracterizam o romance anterior e institui-se como determinante não só na configuração do espaço distópico como também, consecutivamente, na arquitetura da narrativa, começando «por confrontar o leitor com uma atmosfera negativa e uma linguagem realista» (*ibidem*:180). Um rol multímido de elementos constrói este negativismo que condiciona as personagens; apesar de distante das conotações de saturação do espaço civilizado da grande cidade, este Alentejo, que «é um cemitério» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:107), sugere um lugar potenciador da distopia pela solidão e pelo isolamento a que as personagens são votadas.<sup>18</sup>

Indubitavelmente, o narrador pretende aproximar, no *incipit* do romance, a leitura desta compleição do cenário, regido pela morte e pela solidão, aos gestos de diferentes

---

<sup>17</sup>De facto, a realidade do seu espaço de residência parece ter influenciado a escrita deste romance, como é sugerido neste excerto da entrevista ao *Jornal i*, de 22 de junho de 2012:

**“Como é a geometria deste Alentejo que retrata no romance?”**

Não é muito diferente do lugar onde vivo, à excepção que no livro há uma inglesa excêntrica. Por acaso há uma família de ingleses perto de mim e também holandeses, o que até é comum no Alentejo.

**Prevalece este peso da crença, este manto da religião?**

É um bocadinho comum a todo o campo. A religiosidade ainda faz parte da vida das pessoas, muito mais do que na cidade.

**A história perderia sentido em Lisboa?**

Faria menos sentido, até porque é mais difícil fingir que Lisboa é Jerusalém [risos]. Teria que ser uma aldeia, com essa especificidade de solidão, especialmente dos mais idosos. Muitos dos episódios que acontecem no livro, e algumas das tragédias, foram coisas que ouvi mal cheguei lá.” <https://ionline.sapo.pt/476384> (acedido em 13 de abril de 2017)

Não pretendemos fazer notar, pela transcrição das palavras do autor - dando conta de que o espaço geográfico em que vive é o mesmo da ação do romance -, que este terá sido influenciado por uma lógica potenciada pela sua identidade ou identificação cultural ou civilizacional; pelo contrário, apesar de alicerçada numa realidade bem conhecida do escritor, a narrativa de que nos ocupamos compreende, pelos seus temas, lugares bem universais, concernentes ao homem universalmente entendido, como a constância da poética da viagem torna, por si, latente.

<sup>18</sup> A solidão das personagens é a das pessoas, sem ficção, como faz sentir o autor, citado por Luís Ricardo Duarte, no *Jornal de Letras, Artes & Ideias* de 25 de julho de 2012, dando conta das distâncias que pautam esta geografia: «“A solidão da paisagem entra no corpo e na alma das pessoas”, comenta. “Nos montes do Alentejo, tudo é distante. Até os afetos viajam para longe, quando os filhos se mudam para as cidades”». (Apud Duarte:2012)

personagens, como Antónia<sup>19</sup> e aos representantes da autoridade<sup>20</sup> - nomeadamente pela arrogância e prepotência do sargento Oliveira -, e com a breve analepse em que o passado de Rosa, através do relato de eventos que envolvem o avô, um ganadeiro conhecido como Gago. Falar da família de Rosa é falar de morte, do suicídio do avô, que a protagonista, ainda criança, encontrou boiando no poço, peripécia que leva o narrador a tecer uma das suas muitas considerações sarcásticas: «Parece que a morte vem sempre à tona de água» (*ibidem*: 12). A morte não é, no entanto, exclusiva neste momento do passado de Rosa, ela está presente, por exemplo, através dos seus progenitores: do pai, pela morte física, e da mãe, ainda que com outros contornos.

Sumariamente, o narrador relata o encontro entre os pais de Rosa, oriundos de mundos diferentes; ele, que recebera os nomes dos quatro evangelistas, João Lucas Marcos Mateus, denunciando a força da veneração do sagrado neste espaço, acabou, na senda do abandono da mulher e de um posterior acidente com um trator, como Judas, enforcado numa figueira, «o mais estranho fruto daquela árvore» (*ibidem*:111). A mãe de Rosa sucumbiu à sua natureza errante e fugiu com um amante, desembocando no mesmo destino que a sua filha teria mais tarde.

Em vários momentos a imagética da morte, instituindo o lugar da distopia, está presente; do pai de Rosa conhecemos a sua aversão à morte e a tentativa de a superar matando e comendo pássaros: «João Lucas costumava dizer que comer passarinhos era ir além da morte. A morte come muita coisa, mas deixa os ossos, não é, Rosa? Quando

---

<sup>19</sup> O primeiro parágrafo do romance é deveras ilustrativo não só destes gestos de Antónia como também da solidão e do isolamento deste espaço geográfico que se torna o espaço emotivo das personagens:

«Antónia agacha-se na rua e o chão vai-se enchendo com o som da urina acastanhada. O sol cai a pique e todas as janelas de todas as casas estão fechadas para dentro, deixando a aldeia sem ninguém, os largos vazios como fotografias velhas.» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:11)

Entendemos que este primeiro parágrafo, ainda que curto, é ilustrativo do processo narrativo que convoca o leitor para o confronto com a imagética do isolamento, da aridez e da solidão do espaço diegético, concorrendo, para este efeito, a repetição do quantificador universal *todas* e o léxico de conotação negativa (*fechadas para dentro, ninguém, vazias, velhas*). De igual modo, a sensação criada pelo efeito da expressão *O sol cai a pique* sugere a imagem de um deserto, de lugar inóspito, e o gesto de Antónia, pelas sensações - visual e auditiva (*som da urina acastanhada*) - criadas, implica a leitura do lugar como saturado de aridez e de grande rusticidade.

<sup>20</sup> Os gestos e a linguagem do cabo e do sargento Oliveira são também relevantes na caracterização deste cosmos, como podemos verificar no primeiro capítulo: «Ao fundo, uma nuvem de poeira anuncia a passagem da guarda. O cabo conduz com um braço de fora e um cigarro na boca. A seu lado, o sargento Oliveira assobia ao mesmo tempo que bate com as mãos nas coxas, a fazer uma espécie de percussão. Param numa berma, junto ao calor do princípio da tarde, perto de uma oliveira acinzentada cuja sombra mal chega para ela mesma. O cabo sai do carro e encosta-se à porta. O calor do metal faz aparecer algum calão na sua boca. Desencosta-se num pulo e cospe para o lado. No chão há uma raposa morta e o guarda vira-a ao contrário usando a ponta da bota.» (*ibidem*:12)



comemos pardais estamos a escarrar na cabeça da puta da morte, estamos a dizer-lhe que somos capazes de fazer coisas que ela não é capaz» (*ibidem*:43); já a criança Rosa, por seu turno, se encontrava pássaros mortos «semeava-os junto a árvores e esperava que se transformassem em novos pássaros» (*ibidem*: 42). Antónia dissera-lhe que a morte tem a forma de pega e que «todos temos um pássaro a vigiar-nos, que é a nossa morte» (*ibidem*:103), o que justifica o facto de Rosa não gostar destes pássaros.

A imagética da morte como pilar do espaço distópico encontra-se bem arreigada na trama romanesca e não é exclusiva do núcleo familiar de Rosa. Assim, relativamente ao passado do professor Borja, no capítulo 36, o narrador oferece uma visão de perda total e de ausência ainda sem perda, denunciando a distância que pautava as relações com a mulher e a filha<sup>21</sup> e relatando a morte accidental desta e o posterior suicídio da mulher. Margarida, o nome que o professor refere à mulher ser do *Fausto*, numa atitude premonitória, morre porque ousa e, nos seus cinco anos, movida pela ousadia da curiosidade, «fez o mesmo que Eva fez: esticou-se - não precisou de tanto tempo como uma girafa para chegar às coisas mais altas -, tirou o frasco de barbitúricos coloridos que cresciam na árvore do Éden e engoliu-os. Para desobedecer basta uma vez. Para obedecer é que tem de ser o tempo todo» (*ibidem*:137). Por outras palavras, a linearidade que deve orientar a ação das personagens parece ser, neste contexto, um imperativo radicando num processo *continuum*, contribuindo, deste modo, pelo seu caráter opressor e fatídico, para o desenho do espaço distópico; na verdade, as palavras do narrador, relatando a atitude da filha do professor Borja, sugerem assim o castigo que espera o herói local em função da *hybris* em que incorrerá.

De igual modo e através de outras personagens, ainda que não determinantes no desenvolvimento da diegese, a imagética da morte e do sofrimento é bem notória no

---

<sup>21</sup> Transcrevemos, a propósito, algumas afirmações do narrador que ilustram esta distância nas relações: «Borja nunca esteve propriamente apaixonado, mas para quem nunca se apaixonara -senão pela ciência-, aquilo que sentia por Celeste poderia muito bem passar por paixão. Havia ali uma certa ternura fraterna, esquiva, enfim, o suficiente para um casamento à velocidade de cruzeiro romântico. Não foi feliz nem infeliz, e Borja não pensou nisso até chegar aquele dia que nos faz pensar nisso.» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:129)  
«O professor Borja, apesar de ser um homem completamente paralelo a si mesmo, encontrava, por vezes, um carinho oblíquo para dar à filha entre um sólido platónico e um fã natural, entre uma lei de conservação de energia e um traçoeiro si bemol. Margarida recebia esses carinhos intermitentes com alegria. Mas não prestava muita atenção ao pai e a maior parte das vezes brincava pelo meio das fórmulas e leis matemáticas sem se aleijar, sem olhar para o científico progenitor, sem reparar sequer na sua presença. Borja também não lhe prestava muita atenção e passava pelos brinquedos dela sem os pisar. Eram duas vidas que ziguezagueavam encaixadas quase sem se tocarem. Contudo, Borja não era um homem sem sentimentos. era, talvez, demasiado racional.» (*ibidem*:131)

romance. Nestas, são de salientar os eventos relatados sobre a mulher do capitão da GNR, que perpetrara diversos assassinatos na zona para atrair a atenção do marido, culminando no suicídio deste, ou a história do padre Teves, por experienciar outros estádios da morte pelo ímpeto da incompreensão do pai, que o espancara reiteradamente, denunciando o desencontro pela via das opções do filho e marcando-lhe a existência: «Desse barulho do cinto contra a carne Teves nunca se esqueceu. Haveria de pautar a sua vida. Cada bocadinho de palavra usada nos sermões trazia um bocadinho de couro. Esse cabedal jamais se desprende das suas frases.» (*ibidem*:53)

Como vemos, a morte, ainda que não corresponda somente ao desaparecimento físico das personagens - como é referido através do subtítulo do *western* preferido de Rosa, *Ninguém morre só uma vez* -, assoma a esta realidade pela força da ignorância, do obscurantismo, pela incompreensão e pela solidão, de que resulta um espaço distópico peculiar, o qual, embora localizado no Alentejo, não pode ser balizado por fronteiras geográficas, porque se crê universal.

Na cosmologia em que assenta este Alentejo, Rosa é, na trama romanesca, a heroína que, num exercício de (re)interpretação da realidade condicionadora, procura facultar a viagem de peregrinação a Jerusalém tão ambicionada por sua avó, acabando, ela própria, por rumar a mundos diferentes. No entanto, outras personagens são igualmente determinantes na sustentabilidade do processo viático instilado na trama narrativa e na leitura desta decorrentes e gravitam, inicialmente, em cosmos separados do universo de Rosa, representados pelo professor Borja e pela inglesa excêntrica, Miss Whittemore. Na verdade, as idiossincrasias das personagens possibilitam a sua inserção em núcleos ou sistemas, como refere Carlos Nogueira: «O sistema de pensamento racional, científico e culto do professor Borja opõe-se ao sistema religioso e espiritual de Miss Whittemore e à vida instintiva de Rosa ou do pastor Ari» (Nogueira, 2013<sup>b</sup>:183). Todavia, entendemos ser necessário observar outras especificidades da composição das personagens e da força do seu lugar para aferirmos o motivo que as compele à deslocação, em nome de um nomadismo de compleição existencial. Efetivamente, se, como o narrador nos diz, «A terra pertence sempre a alguém, apesar de, na verdade, suceder exatamente o contrário: as pessoas é que pertencem à terra» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:103), nenhuma destas personagens sai ileso deste espaço tão incutido na sua natureza, ainda que pudéssemos pensar que a racionalidade, a ciência ou a religião seriam os trâmites capazes de constituir qualquer

força centrífuga a esta realidade.

A heroína deste romance, que, como vimos, mantém a morte como uma espécie de *constância da sua vida*, procura o exit, ainda que de modo inconsciente ou não intencionalmente. Nesta sua simbiose própria com o espaço, Rosa *chupa pedras* que traz consigo dos locais onde foi feliz ou infeliz, isto é, cria prolongamentos da felicidade ou da dor, o que a instiga a movimentos perpétuos nestes sentidos, numa terra que a domina. A força deste lugar surge metaforicamente na obra através do seu gosto pela leitura de *Westerns*, como referimos. Sendo uma personagem com fraco potencial expressivo pela dimensão verbal, o narrador, por vezes, numa espécie de exercício de tradução, sintetiza a geografia emocional da personagem, como no trecho seguinte:

Rosa nunca se sente única. Isso nunca lhe acontece na vida. Todos os seus momentos são minimizados com um “isso também já me aconteceu”. A vida de Rosa é partilhada por todos e não tem nada de único. Todos os seres humanos são únicos, menos Rosa. Ela pertence a todos, como o pai da missa que se divide pela humanidade. (Cruz, 2012<sup>a</sup>:157)

Rosa age pela força do lugar, como se este a interpelasse, e sabe que não se morre só uma vez; na verdade, na intriga do romance Rosa morre algumas vezes, como refere o narrador:

De cada vez que deixamos de ser percebidos, morremos. Quando somos enterrados deixamos de ser percebidos por toda a gente, mas quando os outros já não olham para nós, ficamos condenados para um número limitado de pessoas, a uma morte em tudo idêntica à outra. A nossa morte não acontece quando somos enterrados, acontece continuamente: os dentes caem, os joelhos solidificam, a pele engelha-se, os amigos partem. Tudo isso é a morte. O momento final é apenas isso, um momento. (*ibidem*:89)

Com efeito, Rosa *morre* algumas vezes, não só pela fatalidade inalienável do seu próprio processo de envelhecimento, como o narrador sugere neste trecho, mas também por não se alcançar na dimensão do outro e por experienciar continuamente a incompreensão que pautou etapas pessoais ou familiares que a implicaram. Da orfandade múltipla (mãe, pai, avô) a episódios ocorridos na casa do patrão Santos & Santos (assumido a culpa pela infidelidade deste), à surdez da avó (evocando no leitor as palavras

internas da protagonista - «Quando temos pessoas para nos ouvir não precisamos de gritar» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:87), Rosa é cercada, de facto, pelo isolamento progressivo.

Na cosmologia em que assenta o mundo simples e agreste de Rosa, não podemos deixar de contemplar, também, a personagem Ari, o pastor que se envolve amorosamente com a protagonista e que, apesar de pertencer ao seu núcleo, dialogando com a rapariga pela mesma origem rural e ingénua, não possibilita o processo de transformação em Rosa que parece ser em relação a este um cordeiro e ele um leão<sup>22</sup>.

Situado numa outra dimensão social deste Alentejo, representando a ciência e a cultura, o septuagenário Borja, um ateu, que publicara, na sua juventude, «um grande insucesso de divulgação científica» (*ibidem*:26) a que se seguiram as obras *Apologia das minhocas* e *Jesus Cristo bebia cerveja*, emerge deste espaço de isolamento comunicando com outro, o de Miss Whittemore, participando ativamente nos almoços pautados pela discussão e confronto de ideários filosoficamente empedernidos. Contudo, vive uma «meia-existência», pois na sua consciência do universo mais vasto, em que arraiga a sociedade sedentarizada pelo materialismo e pelo imediatismo, o professor é apresentado como estereótipo da vítima de incompreensão. Além disso, a sua devoção à racionalidade, à ciência e à filosofia, que o faz citar amiúde Nicolau de Cusa, isola-o neste espaço e impedem-lhe o alcance da dimensão do outro.

Já noutro sistema que interage, pela emergência do motivo da viagem, com o de Rosa, encontramos a inglesa Miss Whittemore, uma espécie de mecenas que possibilita a transformação do Alentejo num lugar sagrado, cedendo a sua aldeia. Ela é, no espaço do Alentejo, uma intrusa, arrastando a civilização onde confluem a excentricidade e o exotismo, a multiplicidade cosmopolita e a singularidade local corruptora. Miss Whittemore, que dorme numa cama com dossel esculpida na ossada de um cachalote, mantinha, na sua casa colonizada, um feiticeiro yorubá e um sábio hindu que se foi «rendendo à carne de porco e vaca, ao borrego e ao cabrito, aos enchidos» (*ibidem*:38). O narrador, na troada humorística que o caracteriza, dá conta da convergência entre o sistema exótico de Miss Whittemore e o da dinâmica endémica ao Alentejo:

---

<sup>22</sup> Sobre a relação deste par amoroso, fazemos notar a observação do significado do nome próprio Ari, referido pelo pastor a Rosa:

«- O padre diz que o meu nome quer dizer “leão”.

-Leão?

-Pois. Já viste isto, Rosa? É como a profecia de Isaías: o leão deitar-se-á com as ovelhas. E cá estou eu, deitado.» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:42)

Ninguém diz muito alto o nome da inglesa, pois todos têm medo dela, e muitas das coisas estranhas que aconteceram na região são-lhe atribuídas. Quando aparece uma cobra no Inverno, a culpa só pode ser dela. Desde que a inglesa se instalou na aldeia, aparecessem asinino-homens com mais frequência e não apenas na lua cheia. Toda a gente sabe que Fernando Valim se transforma em burro em certas noites. O que, aliás, no caso dele, nem é uma grande transformação. Mas essas metamorfoses são mais frequentes desde a chegada da inglesa, ou assim crêem as pessoas, de cada vez que um burro se solta e corre, de noite, pelas ruas. Todos temem o exotismo do sacerdote nigeriano e do *brahmin*, sempre com tão poucas roupas, mesmo no Inverno. O hindu foi visto certa vez com uma cobra pendurada no pescoço, e quando os peitos de Genoveva começaram a mirrar e o seu bebé a emagrecer, a população achou, de imediato, que a culpa era dele, do indiano quase nu, que instruía a cobra para que, quando a mãe adormecesse com a mãe ao colo, lhe sugasse o leite das tetas, deixando Genoveva crente de que fora a criança a mamar e não a cobra. A esta atitude receio, que os dois sacerdotes acham ser reverência ou adoração, soma-se um profundo asco. (*ibidem*:38)

Sobre a confluência dos sistemas de Borja e de Miss Whittemore, ainda que se intersetem na harmonia dos almoços loquazes, convém notar que se encontram separados metaforicamente através do muro da propriedade da inglesa, no qual são subversivamente inscritos versos de Diógenes de Oenoanda, alegadamente por Borja, num ato de «vandalismo filosófico».

Numa espécie de conclusão sobre a composição das personagens, citamos Carlos Nogueira:

Não há neste romance personagens dignas só de simpatia ou só de antipatia, só moralmente irrepreensíveis ou só imorais e ridículas; há personagens que se debatem com a sua condição terrena e imperfeita, com as suas obsessões e pulsões, com as suas virtudes e os seus defeitos. Em todas elas está mais ou menos presente uma visão negativa da vida e do mundo que o texto, em jogos de palavras ou de situações, contraria, sem com isso lhes retirar densidade humana. (Nogueira, 2013<sup>b</sup>:183)

De facto, a condição terrena, localizada e imperfeita das personagens, as suas «obsessões e pulsões», mas também as suas «virtudes e defeitos» parecem ser elementos fundamentais da equação que gera a transformação pela via da alteridade. Assim, a tentativa de transformação sintrópica (tendo origem no sonho e no desejo de Antónia - ir à Terra Santa) ocorre da partida do distópico para o sublime e sagrado, tal como a transformação do cereal em cerveja. No deserto que é este Alentejo, é do cruzamento entre a morte (de um javali, que imobilizara o carro do professor na estrada) e a deslocação da avó e da neta para a missa que se operou o encontro entre os sistemas em que gravitam as personagens; este, por sua vez, gerou o caminho fator do encontro com o outro e, consequentemente, com a dinâmica do(s) eu(s).

Rosa, um quase bom selvagem, «uma tricana com cheiro a queijo de ovelha» (*ibidem*:98) representando, na sua totalidade - que não a abandonará, apesar da transformação - , a vida simples, ingénua e agreste oferecida pelo espaço que ocupa (e que a ocupa), é a heroína do romance e, por conseguinte, a personagem instigante da interação dos diferentes sistemas a que pertencem as personagens; contudo, como o cordeiro de Deus, é aquela que se presta ao verdadeiro sacrifício, não só pela condição de nascimento como também pelas veredas a que foi impelida.

Efetivamente, é através de Rosa que se opera a linha de força, por um lado da matriz deste espaço e, por outro, do encontro com a alteridade; a sua natureza simples, também evidenciada pelo seu gosto por *westerns*, como referimos, lendo e citando frequentemente *A morte não ouve o pianista*<sup>23</sup> - cuja personagem principal é o pistoleiro Harold Estefania -, permanece na sua composição. De facto, as palavras com que o narrador inicia a narrativa com mesmo título apensa ao romance, e que já transcrevemos no primeiro capítulo do nosso trabalho, poderiam ser aplicadas a esta aridez humana do Alentejo, o cenário de solidão e de morte do romance.

Embora o narrador, no caso do romance, não seja, como na metanarrativa, o próprio espaço, a caracterização deste lugar apresentada ao leitor, a partir de uma visão heterodiegética, não deixa, porém, de reclamar algumas semelhanças neste âmbito; na verdade, como o narrador-deserto refere em *A morte não ouve o pianista* «a solidão é só uma, é sempre a mesma. Por isso eu sou todos os desertos em toda a sua vastidão» (Cruz,

---

<sup>23</sup> Como cremos ter dado a entender no primeiro capítulo, este romance implica a leitura dialogística com a narrativa exógena *A morte não ouve o pianista*.

2012<sup>b</sup>:7). Contudo, este *deserto* que é, no romance, o Alentejo, apresenta similitude dialogística com o de Harold Estefania também por outra dimensão, a de que ele pressupõe, na sua solidão e inospitalidade, a fertilidade necessária à crença:

Mas eu sou o lugar privilegiado por Deus. O lugar que Ele criou para poder estar sozinho. As religiões monoteístas nasceram no deserto. Se não no meio da areia, pelo menos no meio da alma. E nestas solidões nunca nasceram vários deuses, mas um Deus sozinho, um velho ciumento, como o de Moisés, o de Jesus e o de Maomé. Aqui não há lugar para a multiplicidade, esse engano politeísta, mas para a unidade, para a solidão. Mas, acima de tudo, a minha importância é esta: não há nada na Morte, nem na Natureza, nem no Universo que o deserto não tenha já dito ao homem. (Cruz, 2012<sup>b</sup>:7)

Ora também Rosa conhecia bem esta «importância» da geografia que tece a sua vida e que nunca a abandonará, apesar da sua movimentação exiliente.

De facto, é nesta cosmologia tão simples, onde a solidão opera o distanciamento, que se legitima o teatro das operações da metamorfose do lugar, convertendo-o no lugar sagrado de Jerusalém. Tal como refere este narrador tão inusitado, a morte, a natureza ou o universo não são sobranceiros a esta força que é o deserto (neste caso, o espaço alentejano das personagens), a cuja sabedoria o Homem deve atender. Na verdade, se atentarmos no percurso das personagens, nomeadamente no que tange ao de Rosa, verificamos que, efetivamente, apesar de condicionadas até ao fim por esta cosmologia espacial representada na trama romanesca, pelo Alentejo e pelas suas consequentes implicações na dinâmica social e emocional das personagens, a morte, a natureza ou até o universo, como veremos, colocam as personagens numa deriva que institui o ímpeto da deslocação e da errância, a força impulsionadora do motivo viático na trama do romance.

Efetivamente, é pela via da iminência da morte de Antónia - segundo a qual «Quando se chega a esta idade, somos umas uvas, pisadas a vida inteira. Um dia, Nosso Senhor transformar-nos-á em vinho. Sofremos tanto que já só podemos ressuscitar, já não nos sobra mais nada.» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:73) - que se opera a grande viagem até à Terra Santa. Contrariando a morte, é posto em prática um plano através do qual uma aldeia alentejana se metamorfoseia em Jerusalém. É por esta via da concretização do antigo desejo de Antónia - radicado na essência nómada do Homem -, e da tentativa de o corresponder,

através da neta, que os diferentes sistemas integradores dos grupos de personagens se encontram.

A personagem detonadora deste plano é o professor Borja, representante dos segredos do universo, pela sua erudição, ciência e racionalidade, concebendo a farsa que sustenta a metamorfose da aldeia em Jerusalém,<sup>24</sup> não descurando a conversão de uma barragem no mar Morto; de um bar local - o *Avião*- numa aeronave capacitada para a viagem e de alguns habitantes em judeus ortodoxos com *kipah* e caracóis nas patilhas, convivendo alegadamente com árabes e cristãos.

O envolvimento das personagens nesta viagem torna a impostura tão credível que o racional Borja «nem sente a mentira» e «acha que todas as geografias se sobrepõem» (*ibidem*:205); na verdade, o cenário apropria-se da sua racionalidade e erudição, levando-o a sucessivas explanações na visita guiada que Rosa e a avó fazem à cidade; não podia ser o melhor cenário para Antónia, na qualidade de lugar sagrado, e para Borja, para quem «Jerusalém sempre foi um mundo feito de inúmeros mundos» (*ibidem*:218). Na sua exultação, o professor, exímio na sua arte própria de argumentação, com os seus fundamentos de literato, expõe a essência nómada do homem pela via da cerveja:

Graças à cerveja, temos hospitais e bibliotecas. Não existiriam livros se não fosse a cerveja. Não existiriam escritores nem ciência. (...) O que se bebia no espaço geográfico em que Cristo habitava era cerveja. O vinho era uma

---

<sup>24</sup> Sobre a crença de Antónia neste poder da farsa encenada, o narrador esclarece que a personagem estava a par do plano, uma vez que tinha sido informada pelo padre Teves acerca da encenação; porém, querendo a felicidade da neta, não revela o que sabe. Com esta peripécia, de forma simples, induz o leitor à reflexão acerca da verdade, da existência de ângulos e diferentes perspetivas que permeiam e constroem a realidade, como no romance *A boneca de Kokoschka*. Por outro lado, as personagens desta obra, incluídas nos sistemas referidos, representam diferentes vias de chegar ao conhecimento e à sua verdade.

Recorremos, mais uma vez, às palavras de Afonso Cruz, em entrevista ao *Diário Digital*, para verificarmos como o seu pensamento, neste âmbito, se espraia na dinâmica da obra:

**“A dialéctica entre a Fé e o Positivismo ou Racionalismo é um dos temas centrais da tua obra?”**

Sim, sim... Não acredito em verdades absolutas. Há uma frase de Sampaio Bruno que diz “A verdade é um erro cada vez menor”.

Penso que a verdade será um somatório de infinitas opiniões. Se nós juntarmos essas opiniões todas sobre a verdade - claro que é impossível termos essas tais infinitas opiniões - nós poderíamos ter uma espécie de Verdade, ou, se quisermos, Deus.

Não quero, nem gostaria de excluir tanto naquilo que leio, nas minhas opiniões e em tudo o que quero compreender, nenhuma vertente do conhecimento. A Religião é uma forma de conhecer o Universo tão válida e importante quanto é a Ciência ou quanto é a Filosofia, ou a Ética ou a Matemática. Todas elas são muito importantes.” (<http://oplanetalivro.blogspot.pt/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html>, acedido a 18 de maio de 2017)



bebida de romanos, dos invasores. Cristo não iria beber a bebida dos ricos, mas a dos pobres, das putas e dos pecadores. (*ibidem*:213-214)

Este sistema mais amplo e mais distante de Rosa, mais civilizacional e racional, não deixa, todavia, de ser acossado pela solidão do lugar entrópico (sabemo-lo pelo relato do narrador externo à diegese); tal como Rosa, Borja perdera tudo pela morte accidental da filha e pelo suicídio da mulher. Neste processo viático metamorfoseador, o próprio estabelece uma comparação entre a relação que tivera com a mulher, Celeste, e com Rosa:

O universo ao expandir-se arrefece. Está constantemente a arrefecer, raios partam o universo. Como eu e a Celeste durante o nosso casamento e até ela comer a nossa farmácia. Connosco, Rosa, é completamente diferente. Eu e a Celeste afastávamo-nos expandíamos-nos, enquanto nós, Rosa, nos contraímos numa bolinha de luz. (Cruz, 2012<sup>a</sup>:166)

Por seu turno, Rosa, que «nunca se sente única» (*ibidem*:157), passa, por via da viagem transformada, no seu encontro com Borja, a sentir a atenção e o tratamento que a fazem experienciar o que pensou ser a unicidade, pois «sente-se relevante», «uma mulher completa», «verdadeiramente compreendida», julgando que, «Se a própria sabedoria a escolhe, é porque há alguma sabedoria nela» (*ibidem*:165). Rosa, que tanto experimentara o processo de morrer, renasce, como o Alentejo, o «cemitério» convertido em Jerusalém, tal como «A cerveja é a ressurreição dos grãos, a sua nova vida» (*ibidem*:214). Contudo, o processo metamórfico operado pela viagem não resulta unívoco na composição das personagens.

Concebendo a peregrinação como uma viagem de homenagem - e, efetivamente, o tributo é inegável no que concerne às intenções da avó e da neta relativamente a esta e até no que tange ao Alentejo transformado em lugar sagrado - podemos considerar que o ato de homenagear é o ponto de chegada da deslocação, o processo pleno, convocando o desenlace feliz da intriga; para Rosa, no entanto, esta ação é o ponto de partida que a levará à errância contínua.

Relativamente ao desenlace da ação, citamos, uma vez mais, Carlos Nogueira, na recensão crítica que elaborou sobre o romance e cuja reflexão perfilhamos:

No final, com a morte de Borja e de Miss Whittemore às mãos de Rosa, que assim concilia a sua realidade e a ficção do *western A Morte Não Ouve o Pianista*, torna-se evidente que os dois grandes sistemas de explicação do mundo são, afinal, falíveis. Nem a ciência de Borja nem a espiritualidade de Miss Whittemore constituem uma solução. Os preceitos de ambos, que discutem questões científicas e filosóficas como as do ADN, do Eu, do Vazio e do Nada (p. 61-6; p. 181-2), não resolvem os problemas do dia a dia nem os mistérios e as obsessões da existência. E nem a instintividade de Rosa lhe traz felicidade ou algum equilíbrio mental e físico (ela aplica no assassinato de Borja e de Miss Whittemore o modelo que toma de *A Morte não Ouve o Pianista*, em que um pistoleiro, contratado para abater uma mulher, acaba por matá-la por amor, com uma faca no coração; a morte de Miss Whittemore é, contudo, atribuída a Borja, que Rosa também mata do mesmo modo, colocando-lhe depois a faca nas mãos). Rosa abandona então a avó, para cumprir a máxima daquela, segundo a qual «o Alentejo é um cemitério» (p. 241), vive de prostituir-se e, nova contradição, morre vinte anos depois, «velha - mas com apenas quarenta e dois anos» (p. 247). (Nogueira, 2013<sup>b</sup>:184-185)

À semelhança de *A boneca de Kokoschka*, se bem que distintamente, este romance coloca a tónica na imitação que a realidade, ou melhor, a vida, faz da ficção, evocando a dedicatória inscrita num dos livros de Rosa: «Lembra-te de que quando Deus fecha uma porta abre-nos um livro» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:76). Os *westerns* impeliram Rosa a agir de acordo com um padrão inculcado pelas suas múltiplas mortes, levando-a a assassinar Borja e Miss Whittemore. O conhecimento e a filosofia não resgatam nenhuma das personagens e assemelham-se, neste contexto, a uma espécie de adorno irracional e inútil, como a prática pretensamente erudita e filosófica de Dona Clotilde, a responsável por todas as empregadas da casa de Santos & Santos: «Cita filósofos alemães enquanto aspira. Gosta de Kant, apesar de dizer: aquilo não era um filósofo, era um relógio. Uma pessoa pode saber que horas são só por pensar como ele.» (*ibidem*:78).

Com efeito, a natureza de Rosa, moldada pelo peso do espaço-deserto que a criara e aliada à consciência aparentemente simples do imperativo da alteridade plena - apesar da transformação operada - imperou, restando-lhe a fuga, num movimento errático, *on the*

*road*. Por outro lado, perdida a inocência, a personagem mobilizará, impreterivelmente, o que lhe ficou: a experiência adquirida.

Cremos que o seguinte diálogo de Rosa com o hindu, a partir da observação de um gato comendo um pombo ensanguentado, ilustra o ponto de vista da heroína, anunciando a impossibilidade do alcance do outro:

O hindu diz-lhe:

-O gato quer voar, mas é como os homens, que para entender as coisas, matam-nas, abrem-nas. Querem voar e para isso engolem coisas. Andamos todos errados. Somos como os gatos, a comer pássaros para voar. Em vez de arranjar-mos maneira de ser como eles, de compreender os pássaros. De abrir os braços, em vez de abrir a boca. É preciso compreender o outro.

Rosa diz-lhe: -Anda tudo a comer tudo. É mesmo assim.

-Mas não devia ser-diz o indiano.

-Se fosse como diz, tal como o gato devia abrir as patas e voar, o pombo devia aprender a ter dentes e a devorar os gatos. É preciso compreender o outro. (*ibidem*:190-191)

Contrariamente ao romance *A boneca de Kokoschka*, em que a multiplicação dos espaços poderá constituir uma força centrífuga, pelas dimensões da horizontalidade e verticalidade, a *Jesus Cristo bebia cerveja* parece presidir a unicidade dimensional do espaço, pela horizontalidade, expandida ou retraída, que se institui como força centrípeta que interceta o movimento viático das personagens. As palavras do narrador, que a seguir transcrevemos, sugerem justamente esta extensão ou retração que pode pautar, também, a dimensão do ser e das personagens:

Uma corda estica até ao seu comprimento, mas pode passar uma vida dobrada sobre si mesma, enrolada para dentro. Uma corda comprida pode não passar de um pequeno rolo. A nossa vida também é assim, como uma corda. Por vezes, estende-se sobre o abismo, por vezes está enrolada na arrecadação. Pode unir dois lugares distantes ou ficar arrumada, dobrada sobre si mesma. (*ibidem*:222)

Apesar de abandonar o Alentejo e de se dirigir a outro espaço concreto e mapeado, Rosa inicia, a partir da sua alienação emocional e espiritual, a viagem para lado nenhum, sem destino, uma ação conotada com a viagem da vida.

Laderman, na sua análise alusiva ao filme de estrada europeu *La Strada*<sup>25</sup>, de Fellini, assinala que as personagens são votadas a uma errância peculiar. Cremos que as suas palavras a este propósito elucidam a natureza da exiliência de Rosa, impedindo-a de ficar:

The distinctly European features of *La Strada*'s mobility come into focus through a gypsiesque paradigm: poor outcasts who live on the road as a form of survival; like Jews of the Diaspora, gypsies are archetypal people of exile and Continental wandering—homeless, of mixed race, characteristically migrating from country to country, from ghetto to ghetto. The characters of *La Strada* are not gypsies ethnically speaking, but they are clearly underclass southern Italians, and have suffered economic and ethnic prejudice. (...) In contrast to the American road movie representation, home here is not a place to reject or leave behind; home is not an option. More literally than in many American road movies, the road is home. (Laderman, 2002:249-250)

---

25 *La strada* (ou *A estrada*, título em português) é um filme de 1954, dirigido por Federico Fellini. Protagonizado por Giulietta Massina e Anthony Quinn, o filme trata da jornada de uma jovem, Gelsomina, que fora vendida pela mãe a um artista circense ambulante, Zampano.

Sobre este filme, destacamos as seguintes asserções de Laderman:

«*La Strada* is notable as a European road movie for several reasons. Translating literally as “the road,” the film features a female protagonist—quite an accomplishment for a road movie from any country (as we shall see, European road movies are, like their American counterparts, typically male-driven). Anticipating in some curious ways the female protagonist of Agnes Varda’s *Vagabond* (discussed below), the pathetic waif of *La Strada*, Gelsomina (Giulietta Massina), is the passive but sympathetic eldest daughter of a poor Italian woman. The mother “sells” her daughter to Zampano (Anthony Quinn), the traveling “strong man” entertainer. Interweaving ominous references to home and death, the opening segments establish the context for the ensuing journey in terms of economic dependence and patriarchal hierarchy. Rosa, Gelsomina’s older sister, had previously gone off with Zampano; he has presently returned to tell the family she is dead. Despite his suspiciously evasive visage as he grumbles this information, the mother needs money so desperately she gives her next daughter to him. Gelsomina does not want to go, yet is attracted to the prospect of getting out and “seeing the world”; she also is drawn to the idea of performing. Clearly the mother does not want Gelsomina to leave home; Gelsomina too breaks down crying, reluctant to venture out into the world.» (Laderman, 2002:249)

Considerando a interseção dos diferentes sistemas fixadores das personagens no seu lugar social e emocional, cremos que apesar de a distância quilométrica até Jerusalém não ter sido vencida na intriga romanesca, se opera efetivamente o que é mais nobre no conceito viático, isto é, a transformação; na verdade, operacionaliza-se a chegada até lugares muito mais distantes, não mensuráveis pela via matemática e científica de Borja: a viagem do eu em direção ao outro ou a do eu ao encontro consigo mesmo.

Finalmente, cremos ainda dever considerar um momento do romance em que, na sua visita guiada à falsa cidade de Jerusalém, Borja refere, divagando sobre uma fonte «que se diz ter dado aos homens a capacidade de ver aquilo que acontece no futuro» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:219):

Adão bebeu desta fonte e passou esta característica aos homens, facto que tornou a nossa vida muito mais interessante e misteriosa. Curiosamente, as coisas que imaginamos que irão ser o futuro, e jamais o serão, existem mesmo, mas num universo ao lado deste, coladinho a este. Deus fez muitos, como folhas de um livro, e não desperdiça imaginação nenhuma e tudo o que pensamos acaba por acontecer, mas noutro lado a que não temos acesso. Somos como aquelas pessoas que encontram uma porta, julgando ser a saída, que diz: proibida a entrada a estranhos. (*ibidem*:219)

Ora talvez seja esta *sede* dos homens que os torna, também, nómadas, pela sua demanda por universos paralelos aos seus, insistindo na abertura de portas de acesso a entradas proibidas; este é, em suma, o princípio da existência do Homem e que figura na idiossincrasia deste romance.

### **3.4. Do lugar da perda e da estética do desequilíbrio**

65. Disse o Profeta: É mais sábio perguntar do que responder.

65b. Os ouvidos dos homens são duas árvores que dão muitos frutos.

65c. O silêncio são perguntas. Uma escada tem, entre os degraus, perguntas. É isso que a sustém. Os degraus são respostas, mas o espaço entre os degraus são perguntas. O silêncio de uma pergunta é a única maneira de chegar até Nós.

*Fragmentos Persas*

(Cruz, 2013:658)

Partindo da assunção de que o título do romance de 2013, *Para onde vão os guarda-chuvas*, se constitui, à semelhança dos dois anteriores, como um elemento crucial na leitura dos sentidos inscritos no texto - dilucidando neste, em primeira instância, o seu cunho heurístico -, e considerando, por outro lado, a poética da viagem nele presente, começamos por cruzar, uma vez mais, a linha do romance com os *road movies*, na sua dimensão alegórica de perscrutação da jornada da vida. Assim, evocamos, uma vez mais, David Laderman, reportando-se ao filme de estrada europeu, com o qual o motivo viático na narrativa se identifica:

The European road movie foregrounds the *meaning* of the quest journey more than the *mode* of transport; revelation and realization receive more focus than the act of driving. (Laderman, 2002:248)

Se nos dois romances anteriores a viagem de cunho existencial é inegável, pela imagética da guerra, da morte e da transformação, em *Para onde vão os guarda-chuvas* esta é efetivamente o *topos* em que se esteia a mensagem, catalisado, desta vez, pelo espaço distópico que impõe a perda e a consequente busca sintrópica do movimento circular. Este movimento em torno da procura do Bem e da aceitação surge no romance, segundo o próprio autor, sob a égide dos princípios ecuménicos de Gandhi, concretamente através de uma história que o autor não esqueceu, como refere no *Jornal de Letras, Artes & Ideias*:

Certo dia, um hindu foi falar com Gandhi. Levava nos braços o filho morto, vítima de um ataque muçulmano. Dano colateral de perenes rivalidades, preço a pagar por inexplicáveis querelas religiosas.

Desesperado, o pai, o homem, o ser humano perguntou a Gandhi: “O que devo fazer agora?”. Como defensor da não-violência, o grande líder da independência indiana, e não só, respondeu-lhe: “Agora tens de adotar uma criança muçulmana”.

Desde que se deparou com esta história, AC nunca mais a esqueceu. Perdeu o rasto do livro em que pela primeira vez a leu, mas o ensinamento que dela extraiu não o abandonou. “É uma história muito bonita”, afirma. E suficientemente forte para moldar o seu novo romance. (Apud Duarte, 2013<sup>b</sup>:15)

É através de Fazal Elahi, acossado pela sua dor inescrutável na sequência da perda accidental do seu filho Salim - abatido numa ação militar americana ao abrir a porta errada de sua casa -, que o romance adquire o elemento catalisador da jornada de exploração entre a dialética da dor e a bondade caracterizadora do herói. É no contexto do luto de Elahi que uma das peças deste xadrez se move com mais visibilidade: Mudaliar confunde o homem enlutado, confrontando-o com a sugestão que trará o ponto de viragem, através da bondade e do Bem. Segundo Mudaliar, Elahi deverá adotar uma criança americana, na senda da lição de Gandhi, o que o leva a encetar uma viagem até aos Estados Unidos da América, embora sem a deslocação efetiva até ao destino geográfico final.

O narrador convoca dimensões dos lugares e das personagens que unem o real e o extraordinário. Efetivamente, situando a intriga num lugar nunca nomeado - apesar de o romance nos orientar para o Paquistão -, o narrador garante a universalidade que sustenta a demanda da existência, e, convocando a presença de vários credos, exponencia, pela via da (in)tolerância, as questões éticas e filosóficas que alegam a jornada.

O espaço, na sua dimensão real efetiva, ainda que não mapeada, de lugar do Médio Oriente, parece homenageado pelo autor, na medida em que as peripécias constituem um relato onde se percecione, à maneira da tradição oriental, a veiculação do ensinamento através da narrativa. Tudo isto é acentuado pela citação frequente do livro apócrifo intitulado *Fragmentos Persas*, que, à semelhança dos romances anteriores, surge de modo exógeno na narrativa, ainda que nela diluído.

Embora não possamos dissociar a legitimação do *topos* da viagem do motivo da perda do filho do herói, cremos que a predisposição *viator* não surge, contudo,

exclusivamente neste momento crucial da intriga. Neste ponto, entendemos que as palavras do próprio autor, entrevistado pelo jornalista Sérgio Almeida, do *Jornal de Notícias*, são elucidativas deste pressuposto:

**Teve uma juventude muito nómada, em que conheceu dezenas de países. Essas viagens sãs as responsáveis pelo facto de os seus livros serem tão abertos a outras culturas?**

Pode ser uma explicação, mas quando se começa a viajar é porque já estamos abertos a outras culturas. Pelo menos, eu estava. Creio que o cosmopolitismo, que me agrada muito, é mais defeito ou feitio, do que resultado dessas viagens, que acabaram por ser uma consequência normal do modo como penso o mundo e a vida.

<http://comunidade.jn.pt/blogs/babel/pages/quot-s-243-escrevo-porque-sinto-prazer-quot.aspx> (acedido a 22 de julho de 2017)

Entendendo, neste contexto, esta abertura para viajar como o princípio da recetividade a outras culturas, ao outro, cremos que o herói Elahi manifesta desde o início da intriga esta predisposição na sua relação com o espaço e com as personagens que são igualmente peças deste xadrez narrativo, movimentando-se como num jogo de tabuleiro, em sucessivos movimentos de avanços e de recuos. Na verdade, no seu espaço, Elahi, que não é o herói problemático na sua relação com o espaço, é um homem pautado pela generosidade e pelo Bem, evidenciando, assim, a predisposição para esta viagem e viragem abraçando a tolerância pelo seu amor e casamento com Bibi, o seu antípoda na personalidade social. A metáfora da tapeçaria, construída a partir da sugestão dos os fios cruzados, de cores contrastantes, mas que se entrelaçam na sua harmonia própria, é ilustrativa desta relação: se Bibi, o elemento mais aculturado e emancipado do casal, com os seus «cabelos soltos como os pássaros» (Cruz, 2013:41), «falava alto» e se situava, perante o marido, «muito afastada, apesar do riso sincero» (*ibidem*:51), Fazal Elahi «gostava de se confundir com a paisagem» (*ibidem*:41), andava «de rosto colado ao chão» (*ibidem*:46), «gostava de ser como as paredes» (*ibidem*:47), era um «marreco social» (*ibidem*:46). A sua honestidade e o seu amor a Bibi são inquestionáveis; na verdade, a sua



fábrica de tapetes florescera<sup>26</sup> sem corrupção e admirava de tal forma a sua mulher que considerava que os seus pés perfeitos deviam andar para cima, a pisar o céu (*ibidem*:42).

Perante a perda da mulher, recebe consolo através da existência do filho e apoio na sabedoria ancorada na ancestralidade do saber dos *Fragmentos Persas* que lhe chega pelo primo Badini: «34. Disse Alá: Não é a falta de pessoas à nossa volta que faz a solidão. São as pessoas erradas.» (*ibidem*:102).

A composição da personagem adquire uma dimensão humana bem mais significativa pela via da paternidade e no processo insuportável e insuperável que sofre no contexto da morte de Salim. Na sua onisciência, o narrador esclarece que nem o infinito se poderia comparar à dimensão do seu amor pelo filho. É pela paternidade que Elahi experimenta alcançar o equilíbrio do universo, «uma equação extremamente desequilibrada, mas que, apesar disso, exigia uma espécie de harmonia» (*ibidem*:61). Deste modo, é nesta equação que Elahi sente o reclamo da genética materna nos diversos episódios ilustradores da insurreição infantil do seu filho, um «cabritinho», agindo «como se andasse a chamar os perigos» (*ibidem*:151). Esta mesma equação move este pai a querer peregrinar até ao Irão, para o lugar sagrado onde crescera a cerejeira de Tal Azizi. Sobre este episódio, ainda que bem curto, apenas dando conta da preocupação de pai, não podemos deixar de notar a presença do motivo viático pela via da peregrinação, a demanda consciente em direção ao outro, na tentativa de reverter a situação; porém, não é este o *ethos* do motivo viático que escora o romance, como já referimos; na verdade, nem é a aparente indomabilidade da criança o seu elemento dinâmico, mas antes a sua perda irreversível e insuportável.

No contexto da sua irreverência infantil, Salim aproxima-se da morte algumas vezes, como um gato que parece ter várias vidas<sup>27</sup>. O episódio mais significativo neste contexto é o que se reporta ao momento em que a criança simula a sua morte usando o sangue do cordeiro recém morto em casa; trata-se, na verdade, de aproximar Salim da imagem do sacrifício.

Na sequência da morte de Salim, surge um capítulo graficamente distinto, quatro páginas de fundo negro, que evoca, pelo sujeito da enunciação, a narrativa exógena do romance *Jesus Cristo bebia cerveja*: Se em *A morte não ouve o pianista* o inesperado

---

<sup>26</sup> Sobre a prosperidade de Elahi, evocamos o momento em que o narrador relata as exigências da personagem ao arquiteto que projetara a sua fábrica de tapetes, reclamando metaforicamente que a sua fábrica laboraria sem corrupção e prosperamente, isto é, sob a égide da ausência de bolor no pão.

<sup>27</sup> O paralelismo entre a criança e um gato é evocado claramente no episódio em que Badini a encontra a comer os peixes do aquário.

narrador é o espaço da ação, isto é, o próprio deserto, neste episódio do romance a que agora nos reportamos o narrador é a própria morte<sup>28</sup>, cujas palavras se demarcam das do narrador heterodiegético, porque se encontram sugestivamente inscritas nas páginas enlutadas:

Call me Azrael.<sup>29</sup> Também podem chamar-me outros nomes, como Melak al-maut ou simplesmente Anjo da Morte, tanto me faz, vai bem com flores e para complicado já basta a minha actividade extremamente especializada e técnica, que consiste em retirar a alma do corpo, exercício que faço a todo o instante e em todos os lugares de todos os universos, mas cuja dificuldade, ó imensuráveis mortais, além da carga emocional envolvida, do nervosismo que não consigo evitar e do equilíbrio/absurdamente/moralmente/esteticamente desequilibrado do universo, a dificuldade, dizia, reside na delicadeza necessária para separar algo que não pode ser separado, separar uma gota de água da água que a compõe, separar uma folha verde da sua cor, separar uma vela da sua luz, separar. (Cruz, 2013:268)

Efetivamente, neste intermezzo narrativo, em que, paradoxalmente, pela ausência de luz da página surge iluminada, como no teatro épico, esta narradora implacável, o leitor é confrontado com um momento reflexivo no qual se inscreve a piedade daquela, expondo a dificuldade em «separar algo que não pode ser separado». É neste momento heurético que surge a primeira referência à metáfora inscrita no título do romance, fazendo notar o «milagre» que consiste em separar o inseparável:

---

<sup>28</sup> Esta estratégia narrativa não é exclusiva deste momento do romance. Tal como na narrativa exógena ao romance de 2012, também o próprio espaço assume a voz narrativa, conferindo-lhe autoridade, como podemos constatar no excerto seguinte, em que, num momento sugestivamente parentético, os rumores das ruas fazem circular o processo das alegadas paralisia e cura do general Ilia Vassilyevitch Krupin:

«Bom dia/boa tarde/boa noite, conforme o caso, eu sou as ruas.

Sim, eu, as ruas, afirmo muitas vezes o seguinte: enquanto todos julgavam que o general Ilia Vassilyevitch Krupin estava paralisado e não conseguia sair da cama, ele andava a violar mulheres.» (Cruz, 2013:230)

<sup>29</sup> Esta apresentação do narrador, porque dialoga com a primeira frase do romance *Moby Dyck*, de Herman Melville, constitui uma interpelação ao leitor, obrigando-o a uma viagem literária e a cruzar referentes. Trata-se de uma estratégia discursiva característica da obra de Afonso Cruz, pela referência iterativa a autores, reais ou fictícios, e de textos que lhe são, alegada ou veridicamente, atribuídos. Apesar de ser nos volumes da *Enciclopédia da estória universal* que a apocrifia sustenta, como uma provocação, pela «burla» a que é exposto o leitor, os fragmentos, narrativas ou entradas, este território não é excluído nos romances. Fazemos notar como, a partir desta frase, o narrador, definindo a relação com o leitor, pelo seu mapeamento cultural, torna claro a incontornável intimidade entre os dois. Como no romance de Melville, o narrador realiza uma viagem de reflexão.

Para que compreendam a natureza deste milagre, porque é disso que se trata, de um milagre, este consiste, atentai, em separar as palavras do seu significado. O que eu levo de mãos dadas para o lugar para onde vão os guarda-chuvas (como eu chamo à casa de todos nós, à definitiva, desde que ouvi uma senhora a nomeá-la assim) é isso mesmo, significados. (*ibidem*:268-269)

É interessante a associação da deslocação do significado em relação às palavras para ilustrar o afastamento operado no caso de Salim face ao pai; tal como as palavras, em que só permanece, nesta separação, o significante, ficando reduzidas a uma estrutura inútil, também Elahi se reduziu na sua pequenez contrastiva com o universo; contudo, neste homem a procura dos significados não estacou, originado o percurso da demanda incansável, fazendo notar a natureza nómada do Homem.

Ainda neste capítulo demarcado pela voz narrativa e pelo fundo enlutado, a morte relata o processo da separação de Salim face à vida, concluindo: «e foi assim que ele chegou ao lugar para onde vão os guarda-chuvas» (*ibidem*:271). É a própria morte, em direto, a dar conta da perda e do destino inescrutável das coisas perdidas; melhor dizendo, do destino do maior bem de Elahi.

A formulação «para onde», com o significado de movimento, sugere a premência da visão da morte através da deslocação, um movimento em direção a um destino que, contudo, permanece inexoravelmente imperscrutável, tal como os guarda-chuvas perdidos e cujo destino se ignora.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Esta metáfora não surge apenas neste momento do romance; na verdade, reiterando o tema da perda, ela emerge por outro episódio externo à intriga principal: mulá Mossud relata a Mudaliar a história de um inglês - nacionalidade depreendida pelo julgamento do oriental; afinal era eslovaco -, tornado cativo por guerrilheiros viyhokim nas montanhas onde procurava um ser mitológico - o almasty -, e de uma mulher viyhokim que o ajudou na fuga e por quem se apaixonou. Muitos anos volvidos, a partir de uma fotografia, o suposto inglês relata ao mulá Mossud a sua história com esta mulher:

«-O inglês começou então a falar de guarda-chuvas, muito emocionado. Disse-me que a sua falecida mulher perdia, com alguma frequência, guarda-chuvas. Mas nunca encontrava nenhum. Para onde vão os guarda-chuvas? São como as luvas, são como uma das peúgas que perdem um par. Desaparecem e ninguém sabe para onde. Nunca ninguém encontra guarda-chuvas, mas toda a gente os perde. Para onde vão as nossas memórias, a nossa infância, os nossos guarda-chuvas?, perguntava o inglês.» (Cruz, 2013:520-530)

Fazemos notar que o mesmo momento traz ao romance a reflexão sobre a necessidade de encontrar uma solução através do entendimento, um caminho que a personagem Mossud encontrou através da religião, isto é, a metáfora do destino incerto dos guarda-chuvas ilustra a fundamentação de outras atitudes bem divergentes das de Elahi: «Vi as lágrimas do inglês e percebi que a felicidade não está naqueles sonhos românticos, nesses filmes indianos, mas sim em Deus. Foi por isso que decorei o Alcorão. Porque sei que os

A imagética ou o *topos* da morte, da perda inexorável e da fatalidade enquanto força determinante neste desequilíbrio que se opera na vida do herói verifica-se ainda liminarmente na intriga romanesca, mormente nas peripécias que o arrolam; porém, sem a tonalidade tão carregada advinda do narrador *in praesentia*, como no episódio a que anteriormente aludimos, ou no caso das mortes múltiplas de Salim, como já referimos. Com efeito, o *topos* da morte parece acompanhar Elahi que, no seu silêncio interno, escuta a premonição da fatalidade observada pela margem do seu amor infinito e que o torna tão vulnerável: «em resumo, uma grande tragédia avizinha-se, sou pessimista, com certeza que sou, com todo o destino a dar-me razão, é o equilíbrio absurdamente, moralmente, esteticamente desequilibrado a funcionar» (*ibidem*:127). Na verdade, a iminência da ação incompaciente do *Fatum* não passa despercebida ao leitor, pois surge manifestamente em alguns momentos, como se de um coro da tragédia grega se tratasse. No excerto que a seguir transcrevemos, essa voz de autoridade possível de cotejar com este elemento dramático surge pela evocação das palavras revestidas da sabedoria oriental e ancestral de Tal Azizi:

Disse Tal Azizi: o destino é insondável, como o colear das cobras.  
O destino, ó devoto, leva sempre veneno na cabeça, nas presas afiadas.  
(...) Se o homem imagina o destino, o destino que ele imagina nunca acontece, se tenta pisar à direita para o evitar, é lá que ele está, se tenta pisar à esquerda para o evitar, é lá que ele está. Quando olhamos para cima, está pendurado numa árvore, quando olhamos para baixo, está junto aos nossos pés.

Os encantadores de serpentes, ó devoto, tentam fazer-nos acreditar que dominamos o destino. Mas as cobras riem-se e entre elas dizem: Vê, se eu ondular o meu corpo, consigo fazer com que este homem toque flauta. (*ibidem*:172)

---

guarda-chuvas desaparecem deste mundo. (...) Quando tivermos todos a mesma lei e obedecermos ao mesmo Deus, haverá paz. É preciso erradicar quem se opuser, tal como fazemos com as doenças. Se a perna gangrena, é preciso atirá-la aos cães.» (*ibidem*:530-531)

Esta saída apontada pela personagem, degenerando no fundamentalismo, é sintetizada a Mudaliar: «- (...) Mas esta história mudou a minha vida. A religião passou a ser tudo para mim. Eu sei onde estão os guarda-chuvas. Os infiéis vivem às escuras. Não têm o mesmo balcão de perdidos e achados como nós temos. E o vazio que pregam é uma doença. Por mim, desapareciam todos da face da Terra» (*ibidem*:531). Já na intriga principal, aquando da cerimónia fúnebre de Isa, a metáfora que dá título ao romance é resgatada pelo padre, explicando que a incerteza do destino dos guarda-chuvas o levou a abraçar a vida religiosa.

O jogo do xadrez, a que Elahi se dedica com o primo Badini, realiza a metáfora dos avanços e recuos a que se dedica o protagonista, na tentativa de, com a devida prudência de quem fixa os pés na terra, adotando a postura modesta de «olhar para os pés quando se caminha pela vida» (*ibidem*:151), contrariar o desequilíbrio do universo:

Fazal Elahi coçava a cabeça, completamente perdido naqueles quadrados pretos e brancos, brancos e pretos. Era tudo tão ortogonal e, contudo, um labirinto. Fazal Elahi fugia com o seu cavalo,

Badini sorria da ingenuidade do primo e, com o seu corpo enorme, tão exagerado, permanecia quieto, mesmo quando os seus exércitos se preparavam para triunfar. Então, pegava na rainha, com todo o cuidado, e empurrava-a para momentos dramáticos, próximos da vitória. (*ibidem*:151)

Como já tivemos oportunidade de referir, a lição de Gandhi, que Afonso Cruz não esqueceu, é a resposta sintrópica ao desequilíbrio do universo de Elahi e, surgindo pela personagem Nachiketa Mudaliar (na sua condição de estranho àquele mundo, porque hindu em terras muçulmanas), parece congrega e conciliar desarmonias várias.

O hindu, ignorando a recompensa pela fortuna do muçulmano, traz a solução, cumprindo o preceito do seu refrão de vida - *No worry, no hurry, chicken curry*. De acordo com Mudaliar, porque Salim fora morto por soldados americanos, Elahi deveria adotar uma criança americana para que, assim, pudesse fechar o ciclo eventualmente potenciador do ódio; a um desequilíbrio tão profundo, só poderia corresponder o equilíbrio do antípoda, o que correspondesse ao da tolerância, ao do perdão. Deste modo, pelo pedido de ajuda de Elahi se verifica, como nos romances anteriores, a orientação multiperspetivista.<sup>31</sup>

Apesar de, através da solução apresentada (inicialmente incompreendida e rejeitada e depois aceite e concretizada), a presença do *topos* da viagem se assumir incontornável, não só porque o herói enceta a viagem em que pretende deslocar-se à América, como

---

<sup>31</sup> Fazemos notar a poética própria das palavras de Badini, contrariando a tendência do primo Elahi, que não gostava de arriscar: «-Não se pode viver como uma amêijoia. Lembra-te / do que nos ensina Muqatil al-Rashid: / Se queres cortar um braço, não fazes / pontaria ao osso, mas para lá do osso. / (Badini batia no braço com vigor) / Temos de olhar para lá das coisas, / como se elas fossem vidro. / Cada coisa que existe neste mundo / é transparente, mas nós teimamos em vê-las / opacas. As coisas são janelas de vidro / que dão umas para as outras, / umas para dentro das outras. / Cada coisa é uma porta que dá / para uma porta que dá / para uma porta que dá / para uma porta. No final, está Alá a fumar um cachimbo de água, / de pernas cruzadas em cima de um tapete». (Cruz, 2013:151-152)

também porque se concretizou o ponto de viragem consubstanciado no movimento próprio de chegada à alteridade, a grande viagem de Elahi começa não só porque, como referimos, a viagem estava em si em potência, mas também porque se reveste de contornos heuréticos que se consubstanciam nos momentos em que a personagem ouve as possíveis soluções para a sua dor.

A decisão de divulgar, em cartaz, com três línguas diferentes, o legado da sua fortuna a quem o soubesse consolar pela perda de Salim, gerou uma fila interminável, instituindo-se como uma viagem sem movimentação geográfica, pois Elahi viaja também pelas perspetivas dos outros, dos que pretendem, em simultâneo, obter a recompensa, sem sair de si. Assim, Elahi é confrontado com a sugestão fácil da aplicação da vingança, com a das bombas, e da veemência do sofrimento do outro, a escrita de uma carta a Salim, que se crê mitigar a sua dor. Nenhuma destas sugestões, porém, corresponde à viagem pretendida, antes acentua e dinamiza a dimensão heurética da sua viagem, e a constância das perguntas atormentadoras, como a solução apresentada por um dervixe seguidor do pir Mangho:

- A sua abordagem é errada, Fazal Elahi. Procura uma resposta, mas as respostas são perguntas mortas. São as perguntas que nos fazem mexer. As certezas fazem parar. As perguntas são a porta da rua. Quando nos interrogamos, quando duvidamos das nossas paredes, é porque estamos a passar pela porta. O facto de nos espantarmos com o que se passa à nossa volta é sinónimo de vida. Os cemitérios estão cheios de pessoas que não se espantam com nada. A perplexidade é que faz mover o mundo. A criação foi feita através de uma pergunta e não de uma resposta. Se fosse uma resposta, uma certeza, estaríamos todos parados, ancorados na verdade dos factos. Mas, se evoluímos, é porque andamos a erguer um ponto de interrogação como estandarte. O ponto de interrogação é a verdadeira bandeira do homem. É preciso esquecer os países, as bandeiras, as certezas. O futuro é uma pergunta. Se há um terrorismo eficaz, que valha a pena, é perguntar. (*ibidem*:328)

Entendemos que a escora da poética da viagem no romance, tal como no filme de estrada europeu, caracterizado por Laderman, é, de facto, a da procura do sentido, desencadeado, à semelhança dos romances anteriores, pelo caos que enquadra as

personagens e que as modela. É neste movimento de volteio constante sobre si mesmo que o herói, atendendo a interminável fila de pessoas, se vê no ciclo infinito caracterizado, mais tarde, pela metáfora do cão que persegue a cauda. Elahi, expondo, de novo, a sua angústia pelo desaparecimento e pela perda, ouve o ensinamento do padre que catequizava Isa, lembrando que os homens são como a figura do ouroboro, procurando a cauda, embora presumam «que vão a direito, como uma régua, mas andam às voltas dão voltas a si mesmo» (*ibidem*:598):

Toda a gente, quando viaja, não faz senão o mesmo que este cão que vê aqui a perseguir o rabo. Dá voltas pelo mundo para se perseguir a si e, quando não consegue, volta a tentar, viaja mais. E reafirmo: tudo o que nós, seres quase humanos, procuramos, é a nossa própria cauda. (...) Andamos todos em órbita a nós mesmos à procura de uma porta que nos leve para dentro da nossa alma. Procuramos entrar dentro de nós, mas é um mundo que nos está vedado. (*ibidem*:599)

O tema da perda do filho, na sua dimensão contranatura pela inversão da sequenciação cronológica tendencialmente latente no conceito de morte, e pelo amor infinito de Elahi pelo filho, resgata o *topos* da procura de sentido. Por outro lado, verificamos que personagens do espaço íntimo da casa deste - Salim, e depois Isa, bem como Aminah e o seu primo Badini - e outras personagens externas ao contexto familiar de Elahi se cruzam também na narrativa como os fios da tapeçaria ou as peças do xadrez, em sucessivos movimentos de avanços e de recuos, gravitando em torno do protagonista. Paralelamente à estória que constitui a espinha dorsal da intriga, estas personagens ganham dinâmica própria em pequenos quadros independentes: além de Badini, cuja história conhecemos a partir destes quadros, também Kuprin, Dilawar, Mudaliar, Gunnar Helveg. São personagens que instrumentalizam a viagem ou realizam a sua própria viagem.

Neste rol, entendemos destacar, porém, Mudaliar, com a sua sabedoria angular e poliédrica sobre o «milagre da vida e dos relacionamentos» (*ibidem*:520). Efetivamente, o hindu constitui o elemento catalisador de uma segunda parte da trama romanesca, misturando, como na trama dos tapetes, várias linhas de tonalidades diferenciadas, ou permitindo a deslocação de peças neste xadrez que, doutro modo, permaneceriam sedentárias. O próprio, com a sua leveza e transparência, incansável na sua demanda em

conquistar a atenção e o amor de Aminah, não deixa de realizar, também, a sua viagem singular, na sua conversão ao Islamismo e à renegação da sua sedentarização existencial.

Finalizamos este momento do nosso trabalho com uma breve referência ao final aberto da intriga: Isa vai a enterrar vivo, sem o conhecimento de ninguém. O leitor acompanha este processo, na sequência da simulação da própria morte da personagem, tal como o fizera Salim; até à última frase do romance permanece a expectativa de a criança revelar o embuste criado, optando pela sua salvação. Nos últimos capítulos, em que a ação decorre a partir desta morte encenada, é fácil ao leitor entrar na alegação de Isa, indiretamente veiculada pelo narrador. Na verdade, Isa não se sentira ainda tão vivo, porque nunca fora tão amado, como naquele momento em que se chorava a sua morte, nomeadamente a sua mãe viva, Aminah, que lhe negara a aceitação e o afeto.

A decisão de Isa nunca é revelada. Ora este final aberto parece-nos constituir a sùmula das metáforas em que se institui o romance: desta vez, o leitor é uma peça dinâmica do jogo de xadrez, demandando a busca do sentido, prosseguindo a dimensão axiológica do romance. Por outras palavras, uma pergunta impera na sua leitura: para onde vão, agora, os guarda-chuvas?



### Capítulo 3

#### **A palavra romanesca como *verbum viator***

No conjunto de ensaios reunidos no livro *Poéticas da viagem na literatura* (1998), Maria Alzira Seixo, reportando-se à indagação poética, afirma:

A indagação poética é, como se sabe, da ordem do inexplicável, pois se explicação houvera, talvez ela não tivesse razão para existir, nem para se impor; mas a poética da indagação, acentuando as disciplinas do saber, traça caminhos possíveis do raciocínio que só podem reforçar o pensamento, e a própria irisação do sentido criada pela poesia, através da correlação que se vai estabelecendo entre ambas, não deixa a letra morrer no texto, nem a ideia no livro, e ajuda, talvez, a manter viva a própria noção de liberdade do exercício humano, em trânsito, em busca, em viagem. (Seixo, 1998:38)

Perfilhando estas asserções, pretendemos, neste momento, perscrutar os processos discursivos comunicantes da poética da viagem inscrita na semântica do *corpus* textual em causa. Nesta senda, entendemos que a criação de significados emersos pela dinâmica da dimensão axiológica inscrita nestes romances escora o motivo viático, no exercício de busca simultaneamente discursiva e leitoral.

De facto, a produção literária de Afonso Cruz, inscrevendo-se na exploração estética de registos diferenciados, singulariza-se não só pela sintaxe narrativa e pela fusão do verbal e do icónico, mas também pelo processo de desconstrução e construção inerente à composição dos significados que fixam e dinamizam intelectualmente o texto. Efetivamente, o processo narrativo encerra, também ele, uma busca discursiva, entre o fixo da textualização e o movimento que lhe pré-existe, envolvendo dinamicamente o leitor na dimensão do cosmos narrativo.

### 3.1. A viagem do sentido: ironia e metáfora

Pressupondo o processo discursivo como uma prática dialógica, ao manter um diálogo ativo na comunicação com o recetor/leitor, consideramos crucial aferir os procedimentos que se operam neste diálogo e que consubstanciam a arte capaz de alocar a poética da viagem neste processo. Se «o discurso do romance propicia justamente a interação dialógica destas personagens entre si, do narrador com as personagens e mesmo do narrador com o narratário» (Reis; Lopes, 1987:96), então é porque podemos observar neste género narrativo terreno fértil para se operar esta dinâmica potenciadora deste processo em trânsito, em busca, oferecido ao leitor «que não deixa a letra morrer no texto» (Seixo, 1998:38). Por outras palavras, a dimensão semântica do texto, na sua vertente de produto inacabado - portanto irredutivelmente imperfeita -, facultando a «irisação do sentido» (*ibidem*, 1998:38), inscreve-se num processo viático.

A omnisciência<sup>32</sup> do(s) narrador(es) revela-se determinante no relato, contudo, a sua eficácia advém, sobretudo, do processo de comunicação discursiva. De entre os recursos que particularizam a produção literária nestes romances, a ironia e a metáfora assumem-se incontornáveis neste processo de mediação de sentidos, sendo veículo privilegiado da intrusão do narrador.<sup>33</sup> É justamente através destes *topoi* retóricos que se estabelecem os jogos de avanços e de recuos, que garantem o jogo dinâmico do movimento de liberdade axiológica, mantendo o leitor em trânsito.

---

<sup>32</sup> Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «Por focalização omnisciente entender-se-á, pois, toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender para o conhecimento minudente da história; colocado numa relação de transcendência em relação ao universo diegético (...) o narrador comporta-se como uma entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc...» (Reis; Lopes, 2011: 168). Salientamos que a focalização omnisciente, facultando «um conjunto de informações relativamente minuciosas e judicativas» implicando «alguma coisa de selectivo» (*ibidem*:168-169) se revela determinante na economia narrativa; assim, o processo comunicativo escora a viagem do sentido que enreda o leitor.

<sup>33</sup> Sobre a intrusão do narrador, evocamos as seguintes palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de Narratologia*: «Não é fácil inventariar de forma exaustiva os processos manifestativos das intrusões do narrador. Deve dizer-se, no entanto, que por veicularem a subjetividade do narrador ou das personagens, as intrusões são quase sempre denunciadas no enunciado por registos do discurso dotados de diverso grau de incidência apreciativa e judicativa. (...) Como quer que seja, as intrusões do narrador não podem dissociar-se da representação ideológica que na narrativa se concretiza.» (Reis; Lopes, 2011: 201-202)

Considerada na sua dimensão desconstrutora de lugares fixos, a ironia orienta a derivação de sentidos; a metáfora, por seu turno, garantindo a mobilização da pluralidade de sentidos, constrói lugares de significação. De qualquer forma, ironia e metáfora garantem a viagem, o trânsito do que é estar em potência, fixo no texto, e também o existir efetivamente, ser compreendido, de que resulta a leitura ativa.

### 3.1.1. A ironia

Comecemos por evocar uma aceção mais antiga do significado de *ironia*, que deve manter-se dinâmica na leitura do *corpus* textual em causa, pois, na sua etimologia (do grego *eironeia*), este vocábulo contém a inscrição do ato de dissimular, de fingir, a que não é alheio o processo maiêutico - a *ironia socrática*. No seu ensaio «Ironia: uma primeira abordagem» (2001), Maria Joana Guimarães, esclarecendo duas aceções para este conceito, refere que a «ironia socrática» se consubstanciava em «ensinar as pessoas a julgar-se a si mesmas, sem ilusões, a ter consciência da sua ignorância», sendo, assim, «inseparável da “maiêutica” ou arte de fazer as consciências darem à luz» (Guimarães, 2001:412). Ressalva esta autora que, apesar da evolução semântica do vocábulo - perdida a aceção comportamental e votada a designar um recurso retórico - «ainda hoje existe alguma ambivalência entre ambas as vertentes, ambivalência que talvez provenha da proximidade inegável entre o dizer e o fazer, o discurso e a ação» (*ibidem*: 412).

Cremos que esta ambivalência do conceito de ironia, que subjaz notoriamente ao romance *Jesus Cristo bebia cerveja*, se assume como basilar na assunção da poética da viagem, sobretudo na sua dimensão heurética, ressaltando a esteira da indagação e traçando, por si, vias de sentido.

Se bem que a dimensão axiológica presida, mais ou menos explicitamente, a cada um dos títulos de cada um destes romances de Afonso Cruz, pelos motivos que já alegámos no primeiro capítulo deste trabalho - pelas vias da arte, da religião e da filosofia, é também por via da aceção da ironia enquanto recurso retórico que ela também se manifesta, como uma provocação, em dois elementos paratextuais do romance de 2012: o título - *Jesus Cristo bebia cerveja* - e a capa - embora esta não seja da autoria de Afonso

Cruz - em que se visiona a imagem desconstruída de Cristo segurando na mão esquerda um copo de cerveja, elemento icónico explicitamente comunicante com o título. Se o título, *per se*, desconstrói e acicata a indagação, pela via da estranheza, a capa corrobora toda a desconstrução. Assim, entendemos que a matriz do romance é irónica, pois, como refere Eni Puccinelli Orlandi, «na ironia, joga-se com a relação entre o estado de mundo tal como ele se apresenta já cristalizado - os discursos instituídos, o senso-comum - e outros estados de mundo» (Orlandi, 2012:26).

Mas consideremos o texto, na sua dimensão narrativa, bem como a composição das personagens, resvalando subtilmente para o registo humorístico. Nesta senda, como observou Carlos Nogueira, o narrador, «irónico, interventivo, que nunca incorre em azedume, parte do narrado para considerações com um alcance filosófico e aforístico» (Nogueira, 2013:181), de que resultam movimentos de avanços e de recuos, na desconstrução de tipos. É o que sucede com personagens como a mãe de Rosa, confundida pela filha com a Virgem Maria, e que veio a abandonar definitivamente a família; com Miss Whittmore, que, na ótica de Borja, «tem uma fortuna enorme, enfim, tem tudo aquilo que uma pessoa precisa para ser infeliz» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:195); ou o professor Borja, desconstruindo e desafiando constantemente o estado do mundo:

Não gosta de cartas e prefere os livros. Seja como for, sente que tem a idade que Cristo nunca teve e isso dá-lhe uma experiência que Deus não soube viver enquanto homem. A sua idade é uma língua de fora contra Deus: eu vivi mais do que tu, que até és eterno e infinito como os diabos (Cruz, 2012<sup>a</sup>:172)

A cada capítulo o narrador dinamiza e amplifica a construção das personagens por este processo de desconstrução a que não é alheia a criação de ambientes ou de episódios que culminam na farsa da transformação de uma aldeia alentejana em Jerusalém. Contudo, este narrador, nas suas frequentes intervenções incisivas, ampliando a desconstrução de lugares cristalizados, é, como fez notar Carlos Nogueira, «atento e meticuloso»; ele «não quer doutrinar ou moralizar; quer mostrar que o princípio da contradição é próprio da vida em sociedade e do ser humano, que lê tudo o que o rodeia de acordo com a cultura em que vive» (*ibidem*, 2013<sup>b</sup>:181).

A indagação é dinamicamente assegurada no processo narrativo pela ironia peculiar

que brota deste jogo de desconstrução de lugares cristalizados, como o da fragilidade inerente à velhice e à morte, tal como o enunciou Carlos Nogueira: «Ironia, humor, grotesco, burlesco, paródia e um sarcasmo que nunca é de mau gosto alternam, fundem-se e geram propostas de reflexão que pedem a participação ativa do leitor, cujo riso é muitas vezes suscitado por apontamentos imprevistos, em final de sequências já de si insólitas» (*ibidem*:182).

Por vezes, a indagação demandada sobre a velhice e a morte é implicada explicitamente, num processo de sistematização desta viagem do sentido:

A dentadura dentro do copo de água mostra o trabalho da morte, como ele é contínuo e não algo que acontece de repente. Os dentes já morrerem todos, diz o copo de água com o copo lá dentro. Os cabelos morreram e ficaram brancos, as memórias foram engolidas. E aquela boca ri-se dentro de água, dentro do copo, mesmo ao lado da cama. E outras vezes ri-se dentro da nossa própria boca, e há nisso uma negra ironia. (Cruz, 2012<sup>a</sup>:106)

Em outros momentos, contudo, a participação ativa do leitor é instigada pela ironia negando a possibilidade de desconstruir e evocando a inexorabilidade do destino:

Os bombeiros deviam andar a combater o fogo, o elemento de Heráclito. Em vez disso, lutam contra o tempo. Uma luta quimérica. Para combater o fogo usam o seu grande inimigo, a água, mas para combater o tempo só têm uma maca, um medidor de tensão, uma garrafa de oxigénio. E, claro, os velhos continuam a morrer. Os bombeiros deviam ter mangueiras a deitar juventude, deviam andar a apagar a velhice. (*ibidem*:46-47)

Atentemos no trecho seguinte, em que o narrador, partindo de um postulado da Física, que *traduz* em latim, ganhando terreno na sua autoridade, tece considerações acerca do vazio para logo a seguir produzir reflexão, já no registo sarcástico sobre a dimensão racional da natureza humana:

A natureza abomina o vazio, ou dito numa língua morta: *natura abhorret vacuum*. Mas que ele existe, existe. Parece que o Nada, a existir, deixa de ser Nada para ser alguma coisa. A natureza não gosta de espaços vazios e preenche-os como um burocrata preenche requerimentos. Não deixa buracos em lado nenhum. Mesmo os lugares mais rarefeitos, como o espaço sideral

ou a estupidez humana, são preenchidos por alguma coisa: luz, metais leves, preconceitos, partículas e subpartículas dos átomos, radiações, chavões e telenovelas. A natureza enche chouriços, não há lugar vazio nas suas tripas. Um homem olha à sua volta e não encontra nada que não esteja já ocupado. (*ibidem*:137-138)

Ora estas considerações do narrador também não se fundem no vazio; elas vêm desta distância ganhando terreno para fundar a ilustração do lugar psicologicamente compósito da personagem Borja, situado no lugar que se seguiu à morte da filha. Assim, contrastando com o lugar universal da Física, segue-se uma inflexão pelo lugar particular deste universo humano na sequência de uma perda irreversível, desconstruindo a verdade universal:

O professor Borja desejaria poder preencher o seu vazio com radiações, partículas e subpartículas do átomo, lugares-comuns ou mesmo telenovelas mexicanas, mas nada entra nesse espaço de dor. O adágio em latim, *natura abhorret vacuum*, essa frase que diz que a natureza não gosta nada do vazio, deveria ser outro: *natura latinam linguam non loquitur*, ou seja, a natureza não percebe nada de latim. (*ibidem*:138)

Esta e muitas outras asserções do narrador não se pautam, como vemos, pela ausência de eco, pois, com refere Carlos Nogueira, «O humor e todas as formas de expressão afins nunca surgem por exibicionismo ou por mero acaso. Integrados no discurso do narrador ou nos diálogos, interpelam o leitor, sugerem-lhe pontos de vista menos considerados e fecundam outras visões sobre a origem das coisas.» (Nogueira, 2013<sup>b</sup>:184). Na verdade, pela abertura a novas visões e pontos de vista, o leitor é confrontado com dialéticas que se cruzam na viagem maiêutica, marcada pela via da ironia, ou, como refere Eni Orlandi, pelo «deslocamento dos valores verdade/não-verdade» (Orlandi, 2012:29); isto é, «Ao não aceitar categoricamente as formas de mundo já dadas, a ironia estabelece, pelo jogo da linguagem que tem a forma de eco e ruptura, a relação com outros estados de mundo. Está aí sua força de relativização» (*ibidem*:29).

Ainda no que concerne à ironia presidindo à viagem do sentido e à poética da indagação, não podemos deixar de observar a sua dimensão emergente no caso de algumas situações específicas na trama romanesca, em que se esbatem as fronteiras do possível e do impossível, do expectável e do inexpectável. Na verdade, observando a sintaxe narrativa e

a concatenação das peripécias da ação, verificamos que a cada um dos romances em análise parece presidir uma certa *ironia do destino*.

Se na narrativa encaixada de *A boneca de kokoschka* esta ironia parece presidir à *conversão* da boneca em Lujza, pelos desígnios da deusa Oshun, e à união amorosa de Mathias Popa com a sua tia, Anasztazia, ela prolonga-se e acentua-se, como um eco desta, na narrativa principal, em que os eventos narrados profeticamente por Popa dão lugar ao real - ainda que num universo possível -, pela via do encontro de Adele Varga com o músico Miro Korda, ao som de *Tears*.

Também a *Jesus Cristo bebia cerveja* e *Para onde vão os guarda-chuvas*, pela mesma via dos desígnios insondáveis do destino, subjaz esta mesma força irónica situacional: se no primeiro ela é incontornável pelo desenlace que culmina com a fuga de Rosa e com a sua similitude fatídica com a mãe que a abandonara, no segundo ela é certa nos temores de Elahi, sobre o *equilíbrio desequilibrado do universo*.

Nos três romances, a deslocação implicada pela ironia afasta, num primeiro momento, o leitor, impelido ao *exit* da dimensão do real e do lugar simetricamente constituído, para abraçar, depois, a desrealização e entrar na estrutura semântica mais profunda do romance e nos intertextos abertos<sup>34</sup>.

Esta deslocação, se é, por um lado, sugestiva de que «A ironia nasce precisamente do movimento duplo de adesão e distanciamento do emissor em relação ao seu enunciado» (Guimarães, 2001:417), na verdade opera-se em trânsito, na dimensão do leitor, que a recebe justamente pelo movimento contrário de estranheza ou distanciamento e depois de adesão.

Na medida em que através da ironia o narrador se afasta das convenções inerentes à cultura própria do espaço das personagens, como acontece relativamente à conceção da morte, esta estratégia discursiva reflete a forma de conceber a distância, como enuncia Helena Carvalhão Buescu: «Enfatizar a importância da ironia é também reconhecer que ela é uma forma de *manifestar distâncias* - que são sobretudo culturais, ideológicas e morais» (Buescu, 1995:98).

A ironia, uma estratégia discursiva tão marcante nestes romances de Afonso Cruz, apontando para novos lugares a partir das distâncias de partida, garante, pois, a viagem do

---

<sup>34</sup> É pela ironia que mais incisivamente verificamos a presença do intertexto, pois com frequência o discurso do narrador resgata relações com outros discursos, em que ele esteira o seu ou que ele desconstrói.

sentido, e, como refere Maria Alzira Seixo, «ajuda, talvez, a manter viva a própria noção de liberdade do exercício humano, em trânsito, em busca, em viagem» (Seixo, 2018:38).

### 3.1.2. A metáfora

Contornando qualquer controvérsia em torno do debate alusivo à metáfora<sup>35</sup>, comecemos por evocar a carga etimológica deste conceito recorrendo à definição de Paula Mendes no *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia, na qual verificamos a dimensão de *verbum viator*:

Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá* através da junção de dois elementos que a compõem – *meta* que significa “sobre” e *pherein* com a significação de “transporte”. Neste sentido, metáfora surge enquanto sinónima de “transporte”, “mudança”, “transferência” e em sentido mais específico, “transporte de sentido próprio em sentido figurado”. (<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7045/metáfora/>, acedido a 7 de agosto de 2017)

Postulando então a metáfora enquanto “transporte” de sentido(s), cremos, em primeira instância, reconhecer-lhe naturalmente a dimensão do motivo viático, na medida em que a viagem do sentido instalada no *corpus* textual que perscrutamos, além de presente no registo do discurso, atua dinamicamente na semântica macroestrutural de cada um dos romances. Deste modo, a metáfora escora a arquitetura compósita destes textos e o conceito de poética da viagem.

Por outro lado, a produtividade da metáfora em alguns dos universos narrativos que nos ocupam não abroga na sua dimensão verbal; ela expande-se e consolida-se no registo

---

<sup>35</sup> Referimos, a propósito, as palavras de Solange Vereza, no seu artigo «O *Locus* da metáfora: linguagem, pensamento e discurso», no qual refere o consenso em torno da definição de Paula Mendes: «No entanto, apesar desse consenso, a natureza da transferência e de suas possíveis funções (semânticas, retóricas, cognitivas, epistemológicas e discursivas) ainda são fontes de muitas controvérsias entre estudiosos, merecendo, portanto, uma constante perspetivação de conceitos que embasam o debate em torno da metáfora. Debate esse que, como muitos aspectos da linguagem e do discurso, vem atravessando séculos, para não dizer milênios, enriquecendo-se com as novas reflexões e reconceituações propostas pelos vários estudiosos que se ocuparam, e ainda se ocupam, de tema tão complexo.» (Vereza, 2010:199)



do icónico, estreitando a relação da mensagem literária com outras formas de comunicação artística, na verdade possibilitando, também, a *viagem* por e com outras artes e outros textos.

A dimensão metafórica conferida à macroestrutura destes romances enraíza-se subtilmente na figuração do nomadismo que impele à travessia, da transformação e do renascimento, como enuncia Markendorf, referindo-se ao filme *Into the Road*<sup>36</sup>, postulando o deslocamento do herói como uma jornada de descoberta de si próprio:

Ora, se associarmos o sentido do “deixar-se ir” às metáforas da vida que estão em jogo, o nascimento (origem) e a morte (fim) devem ser apreendidos como a travessia obrigatória da existência (vida = viagem), veio semântico por meio do qual os *road movies* expressam a morte espiritual – um morrer de si para nascer outro. (Markendorf, 2012:230)

A metáfora, nestes romances, começa justamente antes do texto, já que é através do paratexto-título que ela se insinua, sem, no entanto, a circunscrever ou diminuir ou até criar qualquer ruído comunicativo com a ironia que já explanámos. Em todos o caso, ou pela via da ironia, ou pela via da metáfora, a construção de sentidos deve começar a desvelar-se a partir do título.

Já tivemos oportunidade de referir que o título *A boneca de Kokoschka* e a sinopse do respetivo romance parecem contrariar as expectativas urdidas denotativamente, na linearidade da leitura, pois quer o título, remetendo para um objeto, para uma materialidade, quer a sinopse, criando o contexto desse mesmo objeto, pertencem ao registo não determinado ainda nestes elementos e afiguram-se determinantes no processo de desvelo interpretativo, apesar de, em exercícios de leitura superficiais, parecerem encaminhar para o domínio do paradoxo e do labirinto. Na verdade, a viagem operada pela boneca, isto é, pelo objeto que corporiza a metáfora basilar ao texto, e todas as

---

<sup>36</sup> Em Portugal, foi traduzido por *O lado selvagem*. O filme, escrito e realizado por Sean Penn (2007) e inspirado no livro de Jon Krakauer, com o mesmo título, relata a história dramática de um rapaz aventureiro. Markendorf sintetiza assim a trama do filme: «Nesta narrativa de carácter biográfico, Christopher McCandless, de 22 anos, depois de formar-se na universidade e doar o dinheiro da poupança para uma instituição de caridade, pegou a estrada – de carro, *motor home*, caminhão, barco, trem, a pé – rumo àquela que seria sua “grande odisséia alasquiana”. Seu objetivo era desconectar-se dos excessos do mundo material, viver com certo despojamento e entrar em comunhão transcendente com a Natureza e com o Cosmo». (Markendorf, 2012:224)

transformações decorridas por este processo, desvelam este mesmo objeto como o referente da metáfora irisante das microestruturas narrativas.

Já nos referimos a esta boneca como o *paciente zero* da transformação operada, isto é, invocando a responsabilidade que lhe é conferida, no entanto, o que estamos agora perscrutando é como se opera a transitividade desta metáfora no romance, que cremos ser transportadora de um significado estruturante. Cada conceção tida sobre esta boneca impele-a ao movimento: de objeto representativo de Alma Mahler, depois destituído de todo o valor afetivo, à assunção da dimensão divina e novamente humana para conceber realidades ancoradas no sistema do fingimento e da transformação. Assim, por esta dimensão da metáfora instilada na complexidade do romance, parece-nos mais ajustado referir-nos à viagem da metáfora e não tanto à metáfora da viagem.

Também nos referimos já aos demais títulos, e ao seu vínculo com outros domínios do saber, como o da religião, em *Jesus Cristo bebia cerveja*. Contudo, a asserção contida neste elemento paratextual, além da subtil instigação e da ironia, que já perscrutámos, encerra em si o elemento metafórico que esteia o sentido mais profundo do macrotexto: o da transformação, que, como já tivemos oportunidade de referir, advém da imagética do cereal fermentado, transformado - distopia - em cerveja, o *pão líquido* - sintropia.

Já o título *Para onde vão os guarda-chuvas*, abrindo caminho para um percurso hermenêutico, instala a relação empática com o leitor a partir da nota de indagação sobre o destino de um objeto cuja perda comum é do seu conhecimento. Este sentido é transposto, na trama romanesca, para a perscrutação sobre a perda irreversível e densamente dolorosa de um filho.

Dos três romances que constituem o *corpus* textual que nos ocupa, este *-Para onde vão os guarda-chuvas* - é o que reúne mais produtivamente as diferentes dimensões da metáfora, já que palavra e imagem se enlaçam e fazem emergir, na sua urdidura própria, a semantização das relações estabelecidas entre as personagens no seu percurso. Além da metáfora subtilmente instituída pela imagética da trama dos fios da tapeçaria oriental, radicada na atividade profissional de Elahi - proprietário de uma fábrica de tapetes - a metáfora do jogo do xadrez, utilizada por ciências tão distantes na sua linguagem matricial<sup>37</sup>, é a mais produtiva no romance, já que é redutível às relações estabelecidas

---

<sup>37</sup> É conhecido o uso da metáfora do xadrez por ciências como a Linguística (Ferdinand de Saussure), a Biologia (Thomas Henry Huxley) ou a Física (Richard Feynman).

entre as personagens e ao seu percurso de vida - um jogo num campo de batalha - e à medida da oscilação dos espaços preenchidos. Assim, como podemos verificar no excerto seguinte, o narrador traduz o comportamento de Fazal Elahi, enquanto jogador de xadrez, a ser lido como a sua atitude hesitante e timorata<sup>38</sup> no percurso que é a sua jornada de vida:

Elahi perdia assiduamente, mas insistia, gostava de proteger a rainha, de andar a cavalo, de derrubar torres. Olhava para o tabuleiro como quem olha para a vida, cheia de quadrados pretos e brancos, que é assim que nós vivemos, a saltar de coisas pretas para coisas brancas e vice-versa.  
(Cruz, 2013:148)

Vejamos então como o texto icónico outorga o texto linguístico ou como a metáfora verbal consigna a visual, ou vice-versa, ou como a comunicação verbal viaja para a imagem e ambas se configuram para a viagem do sentido.

Convém notar, contudo, que, apesar de à imagem terem sido outorgadas outras aceções que não a das relações estabelecidas no espaço da diegese<sup>39</sup>, a das peças do jogo de xadrez figurando dispostas no tabuleiro é a mais eficiente no que tange à viagem do sentido do texto verbal pela via da metáfora<sup>40</sup>. Assim são os momentos alusivos à fragilidade da criança Salim, representado sob a forma de peão branco - um pequeno

---

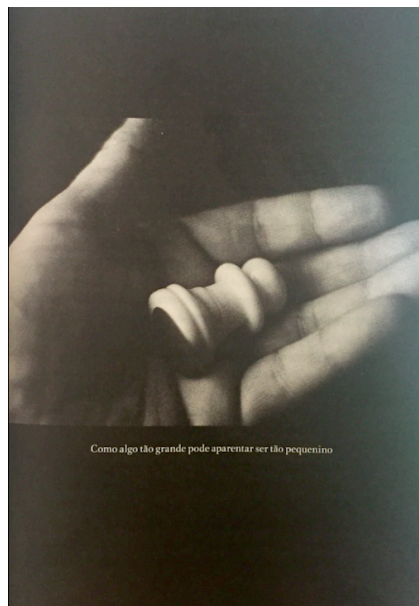
<sup>38</sup> Com o nascimento de Salim, a insegurança marca incontornavelmente a jornada de vida de Elahi, que manifesta a sua suspeita relativamente à felicidade. A personagem revela a sua angústia ao primo Badini, recorrendo à metáfora: «Esta felicidade só pode trazer uma tragédia, tenho muito medo do destino, tenho a sensação de que o nosso riso atrai a desgraça. Disse a Badini:

-Tenho medo da felicidade, primo, pois a felicidade está grávida de Iblis, vem montada no desespero e na tragédia. É bonita como uma mulher bonita, mas como a henna que esconde os cabelos brancos, e depois, com licença, a felicidade cheira a cavalo.» (Cruz, 2013:56-57)

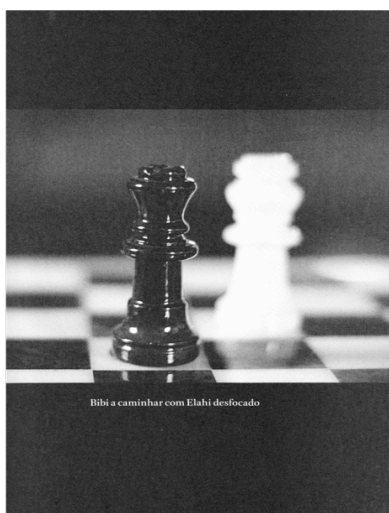
<sup>39</sup> Já aludimos, no capítulo anterior, às páginas de fundo negro que dão voz ao narrador - a morte -, mas existem outros momentos de recurso à imagem redutíveis à dimensão de ilustrações potenciadoras da criação de ambientes. Embora não implicando o recurso à imagem, os títulos dos capítulos do romance impõem dinâmicas de leitura exigentes de reflexão, implicando o sentido em movimento. Estes títulos são excertos da primeira frase do respetivo capítulo e, nesta qualidade de excerto, de frase truncada na sua sintaxe, ganham uma aceção diferente relativamente à frase (como no capítulo 10: «Naveeda andava muito», da frase «Naveeda andava muito feliz, Imran ia casar-se com ela.») ou expõem a ausência de sentido (por exemplo, no capítulo 5, o título «Bibi tinha cabelos escorridos como um dia», retirado da primeira frase do respetivo capítulo «Bibi tinha cabelos escorridos como um dia chuvoso.»).

<sup>40</sup> O alcance metafórico do texto icónico enquanto extensão do texto verbal não é exclusivo de *Para onde vão os guarda-chuvas*. Na criação literária de Afonso Cruz, destacamos, neste âmbito, *O pintor debaixo do lava-loiças*, obra em que assume relevo semelhante a metáfora dos olhos abertos e fechados através da ilustração. Se bem que o texto icónico não seja alheio ao romance *A boneca de Kokoschka*, entendemos que neste a relação estabelecida com o texto verbal se situa no âmbito da complementaridade da mensagem e não pela via da metáfora, como nas obras referidas.

passageiro na vida - numa mão e ilustrando, também com a legenda, o pensamento de Elahi, sentido o *equilíbrio desequilibrado* do universo:



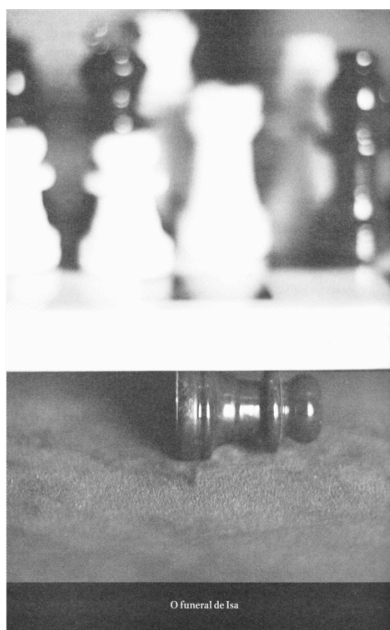
A instância do texto icónico acompanha a semantização das relações estabelecidas entre as personagens, como a relação assimétrica de Elahi e Bibi:



Ou o poder dos mais fortes:



O funeral de Isa - da peça estagnada -, deixando o jogo em aberto, é também representado metaforicamente pelo texto icónico:



Como vemos, a metáfora consignada no refrão denunciador da insegurança de Elahi - *equilíbrio absurdamente/moralmente/esteticamente desequilibrado* - contrastando com a postura paciente e otimista de Mudaliar - *No worry, no hurry, chicken curry* - irisa-se e corporiza-se pelo texto icónico. Esta estratégia discursiva evoca, também, a presença de elementos iconográficos tão característicos da narrativa do filme ou do romance de estrada. Como observa Markendorf a propósito do romance de Kerouac, *On the road*,

A viagem, para usar tais aspectos semânticos, deve ser percebida como mudança de paisagem espiritual, constituindo as peripécias do viajante etapas preparatórias de iniciação. (...) Alegorizando semelhante transmutação, um traço romântico de Kerouac não pode deixar de ser salientado: o curso das estradas e a modificação da paisagem remetem às alterações do espaço interior. A progressão espiritual acompanha as vias, os meios de transporte e as travessias. Além disso, o enquadramento da câmara, ao lançar um olhar panorâmico sobre a amplitude do cenário e a pequenez dos personagens, reforça sentimentos de solidão, de isolamento do indivíduo, de certa melancolia misturada à felicidade. O espaço a se perder de vista igualmente é uma característica romântica e significa uma proximidade com o infinito, o absoluto, Deus. (Markendorf, 2012:230-231)

De facto, o texto icónico, preenchendo a ausência de descrições espaciais, e, de certa forma, de paisagens interiores, possibilita este enquadramento, como se através da câmara se fixasse a dimensão contrastiva do espaço exterior e interior ou entre diferentes espaços interiores.

Ainda sobre a viagem do sentido legitimada pela metáfora, pretendemos fazer notar como esta se espraia para além do texto e para além do livro. Na verdade, a metáfora que toma como referente o objeto guarda-chuva, viabilizando a viagem do sentido da perda, não termina com a trama romanesca; ela transita do mundo possível do registo literário para a realidade empírica, como podemos ver na página que precede a ficha técnica do livro:



Não sei se existe quem saiba lidar com a morte de alguém que lhe era importante, mas se, à semelhança de Fazal Elahi, quiser ou tiver necessidade de dedicar uma carta, um texto, uma fotografia ou um desenho a alguém que perdeu, poderá fazê-lo aqui:



Para onde vão os guarda-chuvas

<http://paraondevaosguardachuvas.wordpress.com>

Não sei se os verdadeiros destinatários destas mensagens as lerão, mas talvez todos aqueles que vivem perdas semelhantes possam assim sentir-se acompanhados.

Deste modo, de tão dinâmica, refletindo a busca de Elahi, a metáfora tradutora da perda viaja além do texto, visando, também, refletir, noutros contextos, a jornada de quem se possa identificar com a dor do herói do romance.

### **3.2. Do livro ao livro**

Contrariando a fixação intrínseca ao ato de textualizar, o movimento perpétuo na obra de Afonso Cruz configura-se, no que concerne à metaviagem, na conceção peculiar do livro multiplicado, isto é, a do livro que integra outro livro, interna ou externamente.

O movimento, inerente a estes romances e implicando dinâmicas de leitura peculiares, advém, em boa medida, da singularidade de conceber o livro como múltiplo e labiríntico, como o enunciou Miguel Real, ainda sem se referir aos romances de 2012 e de 2013: «livros cuja estrutura se tece pelo cruzamento labiríntico de outros livros, de pensamentos éticos e espirituais de outros autores (reais ou inventados), livros que encerram outros livros no seu interior» (Real, 2012:174).

Se a literatura, por si, permite a expansão do cosmos do leitor - viabilizando a

grande viagem por mundos possíveis que questionam o lugar real - os livros de Afonso Cruz, inscritos numa categoria de difícil catalogação taxonómica, relevam esta experiência estética da viagem amplificada por variadas vozes autorais e diferentes saberes e registos culturais.

Pressupondo a dimensão axiológica inerente a estes romances, refletindo a demanda das personagens por uma busca emergente e condicionada pelo espaço distópico - interior ou exterior -, cremos que essa reflexão vê o seu alcance alargado através da estratégia discursiva que encerra a contemplação de um livro contido noutro; isto é, a demanda do sentido ganha não só uma dimensão verbal amplificada, como uma vertente simbólica maximizada e consolidada. O processo reflexivo - a viagem enquanto ato - emerge pela estratégia discursiva e corporiza, em boa medida, a identidade artística de Afonso Cruz, pondo em evidência o seu gosto pela implicação do leitor e pelo livro que frutifica, como o autor refere em entrevista ao *Jornal de Notícias*:

Gosto que os leitores se envolvam e agradam-me metáforas e analogias, ligações, referências. Gosto de jogos. Sinto que os livros, se andarem de mãos dadas a outros livros, autores, artistas, ficam mais fortes. A companhia faz-nos isso e aquilo que escrevemos ganha mais dimensões se trazer consigo mais histórias além daquelas que estão à superfície. Gosto de cerejeiras e nespereiras porque, qualquer uma delas, precisa de estar a ver uma outra da sua espécie para dar fruto. Uma nespereira necessita de outra. Os livros, para mim, são assim, precisam de outros para frutificarem. (<http://comunidade.jn.pt/blogs/babel/pages/quot-s-243-escrevo-porque-sinto-prazer-quot.aspx> (acedido a 22 de julho de 2017))

A dialética entre o real e o fantástico parece também ampliar-se neste jogo labiríntico em que se cruzam vozes narrativas, *auctoritas* e ficcionalidades diferentes, imprescindíveis na construção dos vários ângulos das personagens e da estória.

Na verdade, se esses autores, reais ou inventados, são o cerne da obra labiríntica constituída pelos volumes de *Enciclopédia da estória universal*<sup>41</sup>, eles demandam também

---

<sup>41</sup> Sobre o *ethos* peculiar desta obra, evocamos as palavras de Isabel Cristina Rodrigues no artigo *Entre-deois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea*: «De explícita inscrição aforística, a *Enciclopédia da Estória Universal*, publicada por Afonso Cruz em 2009 (e de que saíram entretanto outros dois volumes, com os subtítulos «Recolha de Alexandria» (2012) e «Arquivos de Dresner» (2013))



a sua *auctoritas* própria nos romances que perscrutamos. Por outro lado, se no texto literário o emissor é uma entidade ficcional, o de cada um destes livros é uma para-entidade ficcional implicando o autor empírico sob diferentes formas, isto é, burilando a questão da autoria em camadas e registos diferenciados.

No *corpus* textual de que nos ocupamos, estes livros - associados por encaixe, sobreposição ou apensamento, exogenamente<sup>42</sup> -, constituem, pois, espaços fora do lugar da narrativa principal do romance e, apesar de exteriores, sobrevoam cada livro de origem. Estes livros refletem, pois, um trabalho de mediação entre os dois mundos, os lugares criados pela ficção e pela para-ficção.

A experiência de leitura proporcionada por *Para onde vão os guarda-chuvas* desloca-se e dinamiza-se para além do romance em si, já que a dimensão axiológica deste não se extingue com o final da trama romanesca; ela permanece com *Fragmentos Persas*, cujo carácter fragmentário e saber ancestral envolto no mistério do anonimato autoral torna este livro sobreposto à narrativa passível de uma leitura independente de *Para onde vão os guarda-chuvas*, perpetuando a mensagem conotada com o Bem que sobrevoa este romance. Por outro lado, este exercício dinâmico, apelando claramente à exegese do leitor, nega a circunscrição de *Fragmentos Persas* à cosmologia desta obra. O autor faz migrar esta mensagem e este livro para a esfera peculiar da sua *Enciclopédia da história universal*, partilhando alguns destes *fragmentos* e consolidando o tom do ensinamento a manter fixo

---

corresponde a um simultâneo e singularíssimo exercício de mistificação do cânone antologado e de desmistificação do modelo canónico que a própria obra toma por referente». (Rodrigues, 2014:115) Relativamente aos autores convocados nesta enciclopédia, a mesma autora aduz: «A *auctoritas* canónica dos autores que integram, como guardiães ocultos de uma esquecida verdade, as páginas desta *Enciclopédia da História Universal* (e cuja enunciação visa, justamente, legitimar o singular mapeamento do mundo empreendido pelo autor) é, pois, tão real como real é a sua mistificação. Assim, os autores convocados ao longo da obra e posteriormente reunidos na Bibliografia final, com honrosas exceções como as de Homero ou Nicolau de Cusa, não têm existência empírica e são, de acordo com a confissão expressa no texto final do volume, «pura invenção» (CRUZ, 2009, p. 127) – nem o Visconde Anagramático, o suposto autor de *Memórias Geométricas*, nem sequer Théophile Morel, o enigmático autor de *Ensaio sobre Livros que Raramente Existem*, têm de facto consistência real, o que, curiosamente, em nada parece debilitar o sentido de autoridade apenso ao seu nome e aos muitos ensinamentos que, ao longo da enciclopédia, lhes vão sendo atribuídos. Creio que este facto ficará a dever-se à já referida patologia automimética de que sofrem pelo menos alguns dos escritores portugueses contemporâneos, como é o caso de Afonso Cruz – o cânone imaginário reunido nesta *Enciclopédia da História Universal* não vem propriamente validar a representação especular de um real a reclamar a urgência da recolha enciclopédica, investindo assim na visão pessoal do autor o seu potencial de representação e o referente da sua ambígua autoridade» (*ibidem*:115-116). Refira-se que os últimos volumes desta *Enciclopédia* - nomeadamente *Mar e Mil anos de esquecimento* - não têm sido alheios à tendência de incluir registos que se distanciam das entradas comuns do enunciado curto do aforismo e se aproximam do conto, da novela ou até do género dramático. Estes volumes sugerem, portanto, ainda que distintamente, a inclusão peculiar de um livro no livro-volume de *enciclopédia*.

<sup>42</sup> Reportamo-nos à condição dos livros *A boneca de Kokoschka* (de Mathias Pöppel), *Fragmentos Persas* e *A morte não ouve o pianista*, respetivamente.

pelo saber universal da humanidade, selecionado e recolhido alegadamente por Téophil Morel.

No fundo, porque o livro apenso a *Para onde vão os guarda-chuvas* discorre de um saber aforístico e enciclopédico, perpetuado dentro e fora deste romance, e fixo em vários registos do conjunto da obra de Afonso Cruz, parece infundado questionar a legitimidade deontológica da sua mensagem. Na verdade, esta inscreve-se na senda da tese demonstrada no livro de Popa - *A boneca de Kokoschka* -, segundo a qual a ficção do mundo apenas possível sustenta a verdade do alegado mundo empírico, como se verifica através da iniciativa de uma personagem (Tóth, o reflexo de uma personagem pertencente a outro nível diegético) que faz animar a ficção pelo carácter incontrollável do *verbum* na sua dimensão *viator*. Assim, redimensionando qualquer premissa reivindicante do real como esteio da ficção, se concebe, também, a dimensão axiológica de *Para onde vão os guarda-chuvas*, operacionalizando a instância da viagem e da metaviagem, ou da leitura e da metaleitura.

O facto de *Fragmentos Persas* se encontrar justaposto ao romance poderia reduzi-lo à dimensão de ornamento ou ilustração da respetiva trama, no entanto, cremos que ambos os livros se complementam e preenchem, evocando uma espécie de jogo cujas peças se encaixam nos diferentes ângulos e perspetivas. Efetivamente, se *Fragmentos Persas* é datado do século I depois da Hégira, é legítimo depreender que a trama de *Para onde vão os guarda-chuvas*, narrando as peripécias decorrentes de um desequilíbrio, não pode descurar estes ensinamentos legitimados por um saber alegadamente ancestral<sup>43</sup> que, no romance, só têm existência por causa do mesmo desequilíbrio ou entropia espelhados pela trama romanesca.

*Fragmentos Persas* escorre pela intriga de *Para onde vão os guarda-chuvas* por ação de uma personagem sacudida pela veemência da estesia do espaço que o integra e cuja transformação foi cristalizada na sua natureza poética: Badini. De facto, esta é a personagem responsável por fazer circular este livro de saber ancestral na trama; ele manipula-o em face do desequilíbrio temido por Elahi, cuja angústia refletida no cenário axiológico da viagem, tão particular quanto universal, é perpetuada sob a forma de refrão;

---

<sup>43</sup> O valor do livro e a aura de mistério que o envolve instala-se no romance não só pela antiguidade (século I depois da Hégira) ou pelo desconhecimento do seu autor; o interesse que a obra suscita no editor Isaac Dresner, surgindo no funeral do poeta Salam-ud-din e oferecendo «muito dinheiro a Badini pelo exemplar» que pertencera ao poeta, corrobora esta condição do livro.

*Fragmentos Persas*, circulando no interior do romance, também em jeito de refrão perpetuado e propagando a dimensão do Bem, resulta no contraponto do equilíbrio, estabelecendo o diálogo entre os livros que se confundem.

No fundo, a dimensão de Badini e de *Fragmentos Persas* pode ser justamente ilustrada pelo fragmento 408, no que tange à definição de bondade: «408. Disse Ali: A bondade é um cego a segurar uma lâmpada. Não lhe serve de nada, mas ilumina o caminho dos outros.» (Cruz, 2013:668). Isto é, Badini e o livro sobreposto ao romance acabam por dotar a obra da sua substância de foco, clarificando e iluminando a mensagem; *Fragmentos Persas* assume-se, portanto, como um livro-satélite relativamente ao romance *Para onde vão os guarda-chuvas*. Na verdade, com a transferência e complementaridade de sentido verificada a partir de *Fragmentos Persas* para o romance, Afonso Cruz faz a apologia do livro como resposta ao desequilíbrio gerado pela estesia dos lugares de onde se parte para a viagem.

Como Luís Ricardo Duarte afirma sobre este romance, num artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, «O desafio está na capacidade de criar uma obra constantemente aberta, com histórias que se sujeitem a infinitas interpretações. “As obras nunca ficam fechadas se tiverem material para nunca se fecharem”, afirma [Afonso Cruz]» (Duarte, 2013<sup>b</sup>:18).

A poética da viagem operacionalizada pela via do discurso é implicada e transcorrida nestas obras através de diferentes processos. Em *A boneca de Kokoschka*, esta estratégia prolífica em gerar um livro a partir de outro decorre da condição de uma personagem - Mathias Popa -, a quem é concedida uma voz autoral emanada do primeiro nível diegético, conferindo-lhe assim a *auctoritas* própria de quem conhece o mundo possível da estória. É esta mesma voz que instala a estória capacitada de dotar o primeiro nível da diegese, isto é, a estória principal do livro que encaixa outro, de um certo fundamento e prossecução, sobrevoando todo o livro enquanto garante da unidade.

Neste romance, o movimento decorrido do carácter *viator* da palavra, implicado pelos trilhos de outro livro, resulta de estratégias diferentes das observadas em *Para onde vão os guarda-chuvas*. Este dinamismo advém essencialmente do facto de o encaixe da narrativa de uma das personagens conceber um outro livro, cuja legitimação começa com a inclusão de elementos paratextuais - capa e contracapa, título, autor e editora. Este ato, envolvendo

o leitor no *jogo*, cria, por uma personagem metamorfoseada em autor, novas personagens e outro universo narrativo, implicando a interferência da narrativa encaixada na narrativa de base. A interferência do sentido, possibilitando a viagem e contrariando o lugar do fixo, advém em boa medida do facto de o livro encaixado no romance possibilitar o jogo de ambiguidades gerado a partir do processo interventivo da metaficção e de uma autoridade metaempírica na narrativa principal, isto é, a da ficção atribuída ao autor empírico. Neste caso, portanto, o livro gerado a partir de outro não se dilui no principal como no romance *Para onde vão os guarda-chuvas*, através da mensagem; ele subsidia e condiciona a própria estória através do jogo de espelhos em que sobressaem ângulos diferentes, quer de eventos, quer de personagens. A transfiguração do real advém da emersão da narrativa encaixada na narrativa principal, dominando o real suposto e possível e oferecendo ao leitor o equacionamento do mundo possível através do real transfigurado.

Observando esta estratégia discursiva no romance *Jesus Cristo bebia cerveja*<sup>44</sup>, entendemos que o processo operacionalizado resulta igualmente da deslocação da mensagem para outra estrutura - *A morte não ouve o pianista* -; no entanto, o movimento implicado assume cambiantes que o singularizam no contexto dos três romances.

Talvez possamos assumir que a leitura deste romance não é inalienável da leitura da narrativa exógena, porém, a leitura autónoma de ambos os livros, alheada da condição exigente da sua interseção peculiar, limita a instituição do *verbum viator* e consequentemente a busca de sentidos mais profundos instituídos no romance.

Mais do que uma viagem pelo mundo da leitura da heroína Rosa, constituindo um mergulho na alteridade deste ser de papel - neste caso da autoria de Afonso Cruz, contrariamente ao que se passa com os outros romances - a narrativa exógena assume-se determinante na transferência de significados. O facto de o narrador desta congregar três categorias narrativas - além de narrador, também personagem e espaço (testemunhal) - confere-lhe uma autoridade simultaneamente inegável e ilógica, não consentânea com o real empírico. Assim se sugere que com o final da trama romanesca se põe fim a uma espécie de “quebra da ilusão cénica” do mundo possível, para dar então lugar à breve narrativa que vem conferir algum do sentido ou o sentido pleno do romance. Isto é, a

---

<sup>44</sup> A referência a este título da autoria de Borja, surgindo ironicamente, em jogo paródico, na ação romanesca, não deixa de implicar também a estratégia discursiva que implica o livro no livro.

narrativa exógena vem sustentar a dinâmica da fábula, desta vez pela autoridade de “quem sabe”, a do narrador que é o próprio espaço, criado no papel, mas testemunho milenar de acontecimentos que se perpetuam. O protagonismo conferido à dinâmica do espaço, especulando sobre a entropia inerente, é transferido subtilmente para a narrativa *Jesus Cristo bebia cerveja*. Esta *mise en abyme*, verificada também em *A boneca de Kokoschka*, é uma estratégia discursiva sugestiva do movimento de aproximação e de afastamento, simultâneo e paradoxal, tão característico do autor, evocando a manipulação das marionetas. Na verdade, se, por um lado, a estratégia conseguida pela inclusão do livro no livro sugere a formação de camadas, de níveis textuais, narrativos e discursivos que se tornam labirínticos afastando-se do real e do concreto, por outro, o autor investe na formação de possibilidades da viagem de sentidos irisantes. Assim, fomentando a interlocução com o leitor, viabilizada pela dinâmica do livro multiplicado, isto é, do livro ao livro, Afonso Cruz garante a ação do eixo especulativo em que assentam estes romances.

Recuperando a metáfora usada pelo autor na entrevista ao *Jornal de Notícias*, na qual refere a necessária proximidade das cerejeiras e das nespereiras relativamente a exemplares da sua espécie, reportando-se aos livros - que “frutificam” pelo mesmo processo -, evocamos a situação concreta da viagem da palavra instituída por esta estratégia discursiva a partir do livro *A boneca de Kokoschka* até ao livro-volume *Reencarnações de Pitágoras*, da *Enciclopédia da estória universal*. No livro da autoria de Popa, surgido a partir deste romance, Samuel Tóth - ou o reflexo de Isaac Dresner - teria encomendado uma obra a Nicolás Marina sobre todas as transmigrações de Pitágoras. Ora esta mesma obra, de acordo com a mulher deste alegado escritor, acabou por ser denunciada como uma “trapaça” por Téophil Morel, que nem tem existência efetiva como personagem. Contudo, Morel transfere este facto fazendo surgir alegadamente um novo livro a partir do de Popa, o referido volume da *Enciclopédia*, expondo o seguinte na introdução:

A pedido de Samuel Tóht, da editora Kenoma e Pleroma, Lda., Nicolás Marina escreveu um livro com todas as transmigrações de Pitágoras, desde Etálides, passando por Eufórbio, Pirro, Plotino. (...) O músico e escritor Mathias Popa acusou-me de ter apontado o livro *Reencarnações*

*de Pitágoras* como uma burla. Nunca fiz tal coisa. No entanto, detetei alguns plágios. (Cruz, 2015:9)

Na introdução a um outro volume da mesma *Enciclopédia - Recolha de Alexandria* - Théophile Morel sintetiza o mecanismo desta obra, reportando-se a uma das entradas sobre um prédio cujos apartamentos conteriam cidades inteiras em que, por sua vez, existiriam novos prédios e outras cidades e assim sucessivamente: «(...) esta maneira de colocar o infinito dentro de coisa finitas é precisamente o mecanismo da Enciclopédia. Cada entrada inclui várias outras e, por vezes, uma palavra pode esconder vários significados e ligações» (Cruz, 2012<sup>b</sup>:10). Ora esta “maneira” poderá ser apenas uma perspetiva de conceber a obra. A partir de outro ângulo, poderemos questionar se não serão os romances de Afonso Cruz uma forma de abarcar este “infinito”, onde se inclui a *Enciclopédia da estória universal*, de livro a livro - em viagem, portanto.

### **3.3. A migração da personagem**

Um dos traços distintivos da linguagem artística de Afonso Cruz inscreve-se na semântica peculiar conferida ao dinamismo e à circulação intertextual da personagem. Esta dimensão, definidora da sua particular grafia literária e implicada pela estratégia discursiva anteriormente caracterizada, faz compreender a obra do autor como um texto condensado e expandido em diferentes níveis, camadas e registos. Com efeito, o recurso à mesma personagem em diferentes obras adensa a composição destes seres de papel, abrindo caminho para o alargamento do seu cosmos, bem como para a amplitude do arco narrativo da(s) estória(s).

A figuração da transitividade das personagens nesta cosmologia literária corresponde a um mecanismo catalisador da problemática da viagem, na medida em que o autor maximiza a composição destes *seres*, que permanecem e circulam entre livros de registos diferenciados. Na verdade, este movimento migratório das personagens reflete, por um lado, a dimensão da jornada de vida e, por outro, o dinamismo da metaviagem, contrariando a fixação implicada pelo ato de textualizar.

Já referimos que frequentemente as personagens adquirem diferentes faces, ou, como observou Miguel Real, são «personagens que se multiplicam segundo as infinitas faces manifestas e ocultas de uma verdade» (Real, 2012:174), dimensão esta incontornável no romance *A boneca de Kokoschka*. Este dinamismo da personagem é assinalável porque adquire contornos peculiares pela intertextualidade verificada na obra de Afonso Cruz, cuja leitura se abre em rede num cosmos literário formado por diferentes registos<sup>45</sup>, uma vez que, na deslocação pelas diferentes obras, observamos o movimento de migração de certas personagens que constroem uma coerência textual única. O resultado de tal migração, aliás, advém da particular metalepse<sup>46</sup> em que assenta este movimento percursor, permitindo que uma personagem transite ou entre camadas ou níveis textuais de uma mesma narrativa, como acontece com *A boneca de Kokoschka*, ou entre livros diferentes.

A deslocação de personagens entre os diferentes livros e registos implica a conceção destes seres de papel como elementos de mediação entre o instituído pela fixidez textual e o movimento implicado pela poética da viagem. Assim, entendemos, antes de mais, que a conceção de personagem a que nos reportamos se caracteriza por um elemento narrativo significativamente dinâmico e relacional na coerência textual, como fez notar Helena Buescu:

se considerarmos que a fixidez da personagem implica sempre a sua interrogação enquanto forma plástica, enquanto entidade dinâmica (em função de si própria) e relacional (em função das outras personagens), estaremos talvez mais perto de entender como a manifestação do mundo do texto se concebe a partir de dimensões que ultrapassam a mera constituição da personagem para insistirem no seu carácter mediador, enquanto elemento da progressão narrativa (Buescu, 1995:92)

---

<sup>45</sup> Referimo-nos ao cômputo geral da obra literária de Afonso Cruz, a que compreende, naturalmente, os romances que constituem o *corpus* textual que analisamos e, entre outros, a obra destinada ao público infantil ou juvenil e incontornavelmente os volumes da *Enciclopédia da estória universal*.

<sup>46</sup> Segundo Carlos Ceia, «Em narratologia, toda a transposição de um nível narrativo para outro nível narrativo pode ser classificada como metalepse, pois envolve a participação extraordinária de elementos estranhos a uma narrativa principal, que nela entram activamente, como narratários ou como personagens marginais». ( <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6940/metalepse/> acedido a 18 de agosto de 2017)

A personagem mais representativa desta migração é Isaac Dresner. Na verdade, além do estigma que o caracteriza, possibilitando facilmente o seu reconhecimento, Dresner encontra-se ancorado no mundo possível dos livros e assume-se como uma espécie de mediador entre as diversas obras literárias do seu criador. Na sequência da publicação do seu último romance até esta data - *Nem todas as baleias voam* (2016) - Afonso Cruz refere, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes & Ideias*: «O Isaac Dresner aparece em vários livros, mas é uma das personagens principais de *A Boneca de Kokoschka*. Falo dele nos anos 40, nos bombardeamentos de Dresden em Paris. Em *Nem todas as baleias voam* falo dele nesse período oculto, nos anos 60 e 70» (*apud* Halpern, 2016:9). Na mesma entrevista, quando questionado acerca da dificuldade em “despedir-se” das personagens, o autor responde: «De algumas, como é o caso de Isaac Dresner. Estou agora a escrever um novo romance com ele e custa-me um pouco, porque estou a falar da sua velhice, e não queria despedir-me» (*ibidem*:9).

Talvez o leitor não seja alheio a esta dificuldade de despedida, pois Dresner é a personagem mais produtiva neste movimento migratório, instalando o trânsito semântico edificante da simbiose de mundos em registos diferenciados. Assim, Isaac Dresner permanece ativo e desenvolve a sua composição no registo dos volumes da *Enciclopédia da estória universal* e, como referido, no último romance publicado, *Nem todas as baleias voam* (2016). No *corpus* textual em análise, ele circula nas camadas de *A boneca de Kokoschka*, assumindo dimensões de personagens diferentes e, ainda que fugazmente, em *Para onde vão os guarda-chuvas* como editor interessado no exemplar de *Fragmentos Persas* que pertencera ao poeta Salam-ud-din.

Postulando que Dresner, na sua dimensão relacional, mantém a poética da viagem radicada na impossibilidade da sedentarização, impossibilidade esta instigada pela estese civilizacional ou caos entrópico, e que a mesma viagem terá de se circunscrever a uma linha temporal, Dresner é o mediador desta linha, ainda que sem referentes explícitos. Isto é, a migração da personagem possibilita a circunscrição temporal, mantendo a coerência a este nível. Por outro lado, ao manter-se em obras diferenciadas, esta personagem - tal como outras - mantém em aberto o seu percurso, a sua jornada de vida, pois está sempre em viagem.

Outras personagens ainda permitem este dinamismo nas obras, algumas ligadas ao universo de Dresner, na relação dialogística com os volumes da *Enciclopédia da estória*



*universal*, como Tsilia Kacev ou Malgorzata Zajac, adquirindo também a faceta de escritores. No caso da primeira, dá-se a expansão da sua dimensão de pintora metacubista, defendendo a sobreposição de diferentes ângulos; já a condessa, que em *A boneca de Kokoschka* é a mulher por quem Vogel se apaixona, originando as epístolas escritas por Dresner em seu nome, ganha dimensão de escritora pelas frequentes entradas caracterizadas pela brevidade e pelo tom sentencioso do aforismo. Ou seja, a maturidade e a experiência desta personagem romanesca são cristalizadas pela própria *auctoritas* permitida pela *Encyclopédia*.

Ainda na dimensão de escritor, Borja, *de Jesus Cristo bebia cerveja*, migra também para este registo, conferindo efetividade à sua obra<sup>47</sup>. A migração das personagens que ganham ou amplificam a dimensão de autor<sup>48</sup> prolonga a estratégia discursiva difusora da dimensão viática da palavra não circunscrita à cosmologia única de um só livro. A migração da personagem coloca a tónica na sua veracidade, na sua legitimação, apesar de pertencer ao mundo apenas possível.

A transposição das personagens em registos diferenciados legitima o desenho crescente da personagem que se amplia e cristaliza. Independentemente da dimensão adquirida, a migração da personagem implica o desenvolvimento da sua compleição por novos ângulos obtidos pelo jogo que enreda o leitor numa complexidade crescente e dinâmica. Na verdade, esta condição não se circunscreve ao ato de descodificação, da receção do texto; o próprio autor reconhece-o no ato criativo:

No caso dos meus livros há personagens que passam de um para o outro. Isso é muito comum e dá uma coesão a este universo que crio, torna-o mais sólido. É uma coisa que faz parte da minha vida, quase tão material quanto uma mesa. Quando escrevo um romance acabo por viver com estas personagens quase como se fizessem parte da minha família.

---

<sup>47</sup> É o caso do seu «grande insucesso de divulgação científica misturado com tratado político-social e qualquer coisa de particularmente místico, mas que Borja considera apenas pura ciência. Titulado com pompa *Uma Perspectiva Anti-Darwiniana da Evolução do Homem: Do Macaco às Amibas Que Vemos Por Ai*, acrescido do subtítulo “A Origem dos Daquela Espécie”» (Cruz, 2012<sup>a</sup>:26).

<sup>48</sup> Não pretendemos elencar exaustivamente todas estas personagens; no entanto, referimos ainda o caso de Nicolas Marina, também autor, em *A boneca de Kokoschka*, ou do músico Miro Korda, do mesmo romance, ou até de Badini e de Nachiketa Mudaliar, de *Para onde vão os guarda-chuvas*. Nos romances existem personagens secundárias na diegese, mas que pela migração para outras obras ganham densidade e perpetuam a errância, como Gunnar Helveg, comum aos romances *Para onde vão os guarda-chuvas* e *A boneca de Kokoschka*, e Ovidiu Popa, pertencente a este último.

Acordo com elas, estou a comer e estou a pensar no que elas fariam, diriam, volto a reencontrá-las mais tarde. Quando preciso de uma personagem com determinadas características, já a tenho. (...) Algumas são quase uns amigos imaginários. O Isaac Dresner [uma das suas personagens] está muitas vezes a coxear aqui ao meu lado. (*Apud* Tomás, <https://ionline.sapo.pt/413067> acedido a 21 de agosto de 2017)

A jornada por este universo faz-nos crer que uma personagem são personagens e um livro são livros, tal como o leitor são afinal leitores, refletindo as diferentes facetas do autor empírico., Este universo assemelha-se, na verdade, ao conceito de “jardim de escritores”, apresentado na entrada com o mesmo nome, atribuída a Apolinário Cunha, no volume *Arquivos de Dresner*, da *Enciclopédia da estória universal*:

Na medida em que um girassol ou uma margarida são flores que aparentam ser apenas uma — o seu centro é formado por inúmeras pequenas flores que criaram umas pétalas falsas para enganar os insectos —, não estamos perante uma flor, mas perante um jardim que aparenta ser uma flor. É aqui que se inserem alguns livros, os que se desdobram em muitos, mas também alguns escritores, uma espécie de girassóis ou margaridas capazes de literatura. (...) Dadas estas características da sua obra, Pessoa não devia chamar-se Pessoas? (Cruz, 2013<sup>b</sup>:57)

Personagens como Ari, Badini, Borja, Agnese Guzman,<sup>49</sup>Gunnar Helveg, Isa, Margorzata Zajac, Krupin, Samuel Tóth e Vogel, figurando enciclopedicamente no volume *Reencarnações de Pitágoras*, redimensionam a migração como um processo que as vota a permanecerem errantes, em trânsito, multiplicando-se na ficção de Afonso Cruz e contaminando com a sua estória as estórias recetoras da sua viagem.

A circulação destas personagens permite ao autor afirmar a dimensão mais nobre da literatura: mostrar a realidade de um modo que talvez nenhuma investigação consiga e mostrar todas dimensões de uma pessoa. Mais uma vez, o diálogo da obra de Afonso Cruz com a sua *Enciclopédia da estória universal* surge inevitavelmente, quando Téophil Morel, na introdução ao volume *Reencarnações de Pitágoras*, afirma:

---

<sup>49</sup> Trata-se de uma personagem - uma alfarrabista - com uma intervenção fugaz em *A boneca de Kokoschka*.

Entretecendo várias das mais notáveis transmigrações do sábio grego pelo tempo fora - num caleidoscópio de personalidades, ângulos e cores -, *As reencarnações de Pitágoras* demonstra que cada ser humano contém em si toda a humanidade. (Cruz, 2015:9)

## Conclusão

Foi nosso objetivo, nesta dissertação, demonstrar como a poética da viagem se infunde em três romances que firmaram Afonso Cruz como um nome a ter em conta na literatura portuguesa contemporânea.

O trabalho que desenvolvemos está longe de abarcar a focagem merecida pela obra do autor, pois, como cremos ter deixado evidente, a leitura desta obriga-nos necessariamente a adentrar veredas que se cruzam e se espraiam pelo seu conjunto, afluindo num macrotexto. Contudo, cremos que, no âmbito do *corpus* textual selecionado para este trabalho, a problemática da viagem se fixa não só no plano ideotemático, como procurámos aferir nos primeiros dois capítulos, como no retórico-estilístico, perscrutado no terceiro capítulo.

A problemática da viagem, se, por um lado, pelo seu carácter evanescente, poderá confundir-se com a dimensão do subgénero *literatura de viagens*, no qual, obviamente, não incluímos o *corpus* textual que alicerçou este trabalho - e permanecendo assim em zonas de difícil catalogação -, por outro, consagra, pelo seu carácter universal e pela sua potencialidade semântica, um motivo que escora a mensagem sobre a demanda humana, na sua relação com a sua natureza que se concebe no espaço que ocupa e no espaço que é o outro.

O princípio da deslocação ou da errância, a busca, o movimento e a transformação, processos implicados em qualquer viagem, são, segundo cremos, evidentes neste *corpus* textual, apesar da imprecisão das referências temporais e até espaciais; efetivamente, este facto não derroga o processo viático, antes legitima a inscrição do texto no registo da efabulação poética e da validação universal da fábula. Por outro lado, na medida em que essas coordenadas são frequentemente garantidas pelo próprio sistema literário e ancoradas em estratégias discursivas como a migração da personagem, a viagem assume claramente um viés poético.

Importa também considerar que a obra de um autor<sup>50</sup> não é alheia às suas vivências

---

<sup>50</sup> Sobre a categoria do autor, evocamos as seguintes palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de Narratologia*: «A atividade do autor decorre num certo contexto e releva de determinadas prerrogativas. No que a este último aspecto concerne, dir-se-á, com Ó. Tacca, que em literatura “a noção de autor pressupõe (...) de um homem de ofício (poético) estimulado pelo afã de criar e sobretudo de ter criado. (...) A categoria de ‘autor’ é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimento e ideias (...) ao serviço de todo o sentido unitário de toda a obra que elabora” (Tacca, 1971:17)» (Reis; Lopes, 1987: 36).

e experiências, pelo que evocamos novamente o facto de Afonso Cruz ter sido (ou ser) ele próprio um viajante ativo, que o levou a conhecer dezenas de países (cf. pág.19), condicionando este viés da sua obra. Por isso, apesar de esta obra não se inscrever no âmbito da literatura de viagens, citamos Luís Antônio Contatori Romano, reportando-se a este subgénero, no artigo *Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea*:

Podemos encontrar, principalmente em textos de escritores-viajantes, um viés poético que os tornam capazes de provocar o deslumbramento no leitor, não tanto pela novidade das referências imediatas, ou da efabulação construída a partir delas, mas pela força lírica que o olhar sensível e inteligente transmite. Força lírica essa perceptível no poder que o texto tem de provocar certo estranhamento no leitor, por meio dos recursos de linguagem com que o autor transfigura e plasma sua experiência de viagem – real ou imaginária –, tais como intensificação de sonoridades, metáforas, metonímias, sinestesias, antíteses, personificações, elipses, ironias. O escritor-viajante põe em evidência mais as funções poética e emotiva da linguagem que, propriamente, a referencial, cujo papel era muito mais significativo na Literatura de Viagens tradicional, tal como entendida por Cristóvão. Além disso, a singularidade do olhar do escritor-viajante pode desencadear referências intertextuais sobre o espaço visitado, adensando a carga semântica do texto. (Romano, 2013:42)

Efetivamente, como observa Romano relativamente aos textos de escritores-viajantes, nestas obras de Afonso Cruz verificamos essa força lírica causando estranhamento no leitor, todavia sem o relato marcado pela função referencial da linguagem, na medida em que no texto não é delegada a narração da experiência direta e material do viajante. O espaço visitado confunde-se, no plano retórico-estilístico, com a própria obra, na sua dimensão de macrotexto, pela intertextualidade verificada. Na verdade, a identidade do viajante confunde-se sobretudo com o leitor, não só pelo estranhamento, mas, e em primeira instância, porque tal experiência advém do domínio do incorpóreo, do a-referencial.

Falar da poética da viagem na obra de Afonso Cruz equivale a entrar num domínio de influência, inscrito, em primeira instância, num sistema de valores configurado pela dimensão heurística da fábula narrativa, na medida em que através desta o autor instila o

questionamento exegetico no leitor. Nesta dimensão, a narrativa assume os trilhos da viagem que viabilizam a similitude com a narrativa de estrada ou o *road movie*. Esta identificação é clara pela arquitetura que sustenta estes romances no domínio ideotemático, pois tanto nestes, como no filme de estrada, a viagem é o símbolo maior, esteando o processo heurético, no qual o movimento não procura qualquer forma de evasão e de apassivamento, pelo contrário: de acordo com este processo, legitima o movimento interior, dinamizando a curva que opera a transformação no recetor. De facto, como fez notar Markendorf, «A viagem que não tem como símbolo axial o interior do próprio sujeito, preocupada apenas com o alheamento do ambiente exterior do ator social, está destinada ao fracasso» (Markendorf, 2012: 229). Por outro lado, a fábula legitima a dimensão alegórica destes romances pelo alcance semântico do mundo possível, viabilizando a viagem da palavra pela dinamização do seu sentido.

Finalmente, no que concerne ao eixo configurador da poética da viagem, há ainda a considerar, como cremos ter deixado claro no terceiro capítulo, o dinamismo e o movimento consequentes da tessitura complexa de que se reveste o plano técnico-compositivo destas obras.

Por último, cremos que o motivo viático se firma neste *corpus* textual pelo carácter interminável do processo heurístico, instilando o movimento incessante, como observou Maria Alzira Seixo:

Se a viagem corresponde (...) a um movimento essencial de indagação, é importante reconhecermos que não há respostas que indiquem o seu termo, e que um ponto de chegada é sempre um novo ponto de partida, ou de retorno, e que justamente um regresso não é nunca uma viagem ao contrário, nem sequer o complemento, ou excesso, da viagem de ida (...). (Seixo, 1998:34)

Neste aspeto, parece-nos que a própria obra de Afonso Cruz, através do livro-condensação da sabedoria ancestral, *Fragmentos Persas*, legitima esta mesma dimensão da viagem:

65. Disse o Profeta: É mais sábio perguntar do que responder.

65d. Não estamos a fazer a pergunta certa se a nossa pergunta tiver resposta. (Cruz, 2013:658)

## **Bibliografia:**

### **1. ativa:**

CRUZ, Afonso (2010). *A boneca de kokoschka*. Lisboa: Quetzal Editores.

CRUZ, Afonso (2011). *O pintor debaixo do lava-loiças*. Alfragide: Editorial Caminho.

CRUZ, Afonso (2012<sup>a</sup>). *Jesus Cristo bebia cerveja*. Carnaxide: Alfaguara.

CRUZ, Afonso (2012<sup>b</sup>). *A morte não ouve o pianista*. Carnaxide: Alfaguara.

CRUZ, Afonso (2012<sup>c</sup>). *Enciclopédia da história universal, Recolha de Alexandria*. Barcarena: Alfaguara.

CRUZ, Afonso (2013). *Para onde vão os guarda-chuvas*. Lisboa: Companhia das Letras.

CRUZ, Afonso (2013<sup>b</sup>). *Enciclopédia da história universal - Arquivos de Dresner*. Carnaxide: Alfaguara.

CRUZ, Afonso (2014). *Enciclopédia da história universal, Mar*. Lisboa: Alfaguara.

CRUZ, Afonso (2015). *Enciclopédia da história universal, Reencarnações de Pitágoras*. Lisboa: Alfaguara.

CRUZ, Afonso (2016). *Nem todas as baleias voam*. Lisboa: Companhia das Letras.

CRUZ, Afonso (2016<sup>b</sup>). *Enciclopédia da história universal, Mil anos de esquecimento*. Lisboa: Alfaguara.

## 2. Outros textos literários

ADRESEN, Sophia de Mello Breyner (2004 [1983]). *Navegações*. Lisboa: Editorial Caminho.

ALEGRE, Manuel (2014 [1996]). *As naus do verde pinho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2002 [1988]). *As naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CALVINO, Italo (2015 [1972]). *As cidades invisíveis*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CAMINHA, Pêro Vaz (de) (2000 [1500]). *Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

CAMÕES, Luís de (1982 [1579]). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.

GARRETT, João da Silva Leitão de Almeida (2016 [1846]) *Viagens na minha terra*. Porto: Porto Editora.

PESSOA, Fernando (2013 [1942]). *Cancioneiro- Uma antologia*. Porto: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (2015 [1934]). *Mensagem*. Porto: Porto Editora.

PINTO, Fernão Mendes (1988 [1614]). *Peregrinação*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

QUEIRÓS, José Maria Eça (de) (2014 [1888]). *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

SARAMAGO, José (1986). *A jangada de pedra*. Lisboa, Editorial Caminho.

SARAMAGO, José (1997). *O conto da ilha desconhecida*. Lisboa: Pavilhão de Portugal - Expo' 98 Assírio & Alvim.

TAVARES, Gonçalo M. (2010). *Uma viagem à Índia*. Alfragide: Editorial Caminho.

VERDE, Cesário (2015 [1887]). *O livro de Cesário Verde*. Porto: Porto Editora.



### 3. passiva:

#### 3.1. Teórica

ALMEIDA, Catarina Nunes de (2014). «O Feito, a Gesta e o Olhar: o Oriente nas *Navegações* de Sophia de Mello Breyner Andresen». In *eLyra* - Revista da rede internacional LyraCompoetics nº4, Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas, 57-78.

BUESCU, Helena e DUARTE João Ferreira (org.) (2001). *ACT3. Narrativas da modernidade: a construção do outro*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas.

BUESCU, Helena (1995). *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Edições Cosmos.

CEIA, Carlos, «Géneros literários». In *E-dicionário de termos literários*. <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6403/generos-literarios/> (acedido a 12 de setembro de 2017).

CRISTÓVÃO, Fernando (dir.) (2010). *Literatura de viagens: da tradicional à nova e à novíssima - Marcas e temas*. Coimbra: Almedina.

COHAN, Steven e Ira Rae Hark (1997). «Introduction». In *The Road Movie Book*. Eds. Steven Cohan e Ira Rae Hark. New York: Routledge, 1-14.

CORREA, Jaime (2006). «El *road movie*: elementos para la definición de un género cinematográfico». In *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. nº 2(2). Bogotá, D.C., 270-301.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha (2012). «Apontamentos teóricos sobre Literatura de Viagens». In *Caracol*. nº 3, 152-173. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686/60741> (acedido a 15 de dezembro de 2016).

GUIMARÃES, Maria João (2001). «Ironia: uma primeira abordagem». In *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*. Porto. Vol. 18, 411-422.

IANNI, O. (2000). *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LADERMAN, David (2002). *Driving visions: Exploring the road movie*. Austin, Texas: University of Texas Press.

MARKENDORF, Marcio (2012). «Road movie: a narrativa de viagem contemporânea». In *Estação Literária*. Vol.10 A, 221-236.

MENDES, Paula. «Metáfora». In Ceia, Carlos, *E-dicionário de termos literários*. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metafora.htm>. (acedido a 7 de agosto de 2017).

MOSER, Walter (2008). «Présentation. Le road movie: um genre issu d'une constellation modern de locomotion et de médiamotion». In *Cinémás: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. Vol. 18, 1º 2-3, 7-30.

ORLANDI, Eni Puccinelli (2012). «Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia» *Web revista discursividade* n° 09. <http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/09/09.htm> (acedido a 7 de agosto de 2017).

OUTEIRINHO, Maria de Fátima (2016). «Do lugar do(s) mapas na viagem e seu relato ou muito para além de um atlas oficial». In *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 191-203.

PAIVA, Samuel (2011). «Gêneses do gênero road movie». In *Significação*, 35-53.

REAL, Miguel (2012). *O Romance português contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho.

REGIS, Sônia. (2007) «Literatura e conhecimento». *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1056/693> (acedido a 23 de março de 2017).

REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

ROMANO, Luís Antônio Contatori (2013) «Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea». In *Estação Literária*. Vol.10 B, 33-48.

SEIXO, Maria Alzira (1997) *A viagem na literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

SEIXO, Maria Alzira (1998) *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988). *Teoria da Literatura*, 8ª ed. Vol. 1 Coimbra: Almedina.

VEREZA, Solange (2010). «O Lócus da Metáfora: Linguagem, Pensamento e discurso». In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e cognição*. 41, 199-212.

### 3.2. Crítica

AMEIDA, Sérgio (2013). «Escrevo porque sinto prazer», <http://comunidade.jn.pt/blogs/babel/pages/quot-s-243-escrevo-porquesinto-prazerquot.aspx> (acedido a 22 de julho de 2017).

BARCA, Antonio Jiménez (2014). «Hijos de la revolución del 74». [https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075\\_706343.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075_706343.html) (acedido a 13 de agosto de 2017).

COUTINHO, Isabel (2012). «Retrato de um escritor que gosta de heresias, inventa enciclopédias, faz cerveja no Alentejo e acredita que ninguém morre só uma vez» <https://www.publico.pt/temas/jornal/retratodeumescritor-que-gosta-de-heresias-inventa-enciclopedias-fazcervejano-alentejo-eacreditaque-ninguemmorre-souma-vez-24744047> (acedido a 14 de abril de 2017).

CUNHA, Sílvia Souto (2015). «A Cruzada de Afonso». In *Visão*, 87-90.

DELGADO, Antonio Sáez (2014). «Jerusalém em falso». [https://elpais.com/cultura/2014/09/25/babelia/1411640315\\_297219.html](https://elpais.com/cultura/2014/09/25/babelia/1411640315_297219.html) (acedido a 13 de agosto de 2017).

DUARTE, Luís Ricardo (2012, 25 de julho a 7 de agosto). «Afonso Cruz - A peregrinação literária». *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 16.

DUARTE, Luís Ricardo (2013) «A Enciclopédia de Afonso Cruz» *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/a-enciclopedia-de-afonso-cruz=f713708> (acedido a 13 de abril de 2017).

DUARTE, Luís Ricardo (2013<sup>b</sup>, 2 a 15 de outubro). «Afonso Cruz - Pergunto, logo escrevo». *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 15-18.

HALPERN, Manuel (2016, 21 de dezembro a 3 de janeiro de 2017). «Afonso Cruz, As razões e as emoções de um escritor polifónico». *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 8-10.

NOGUEIRA, Carlos (2013). *Literatura e conhecimento: Enciclopédia da Estória Universal, de Afonso Cruz*, Revista *Convergência Lusíada*, nº 5. Real Gabinete Português de Leitura, 5-15.

NOGUEIRA, Carlos (2013<sup>b</sup>) *Sobre «Jesus Cristo Bebia Cerveja», de Afonso Cruz [crítica a 'Jesus Cristo Bebia Cerveja', de Afonso Cruz 106-107 ] In: Revista Colóquio/Letras. nº 184, 180-187.*

REAL, Miguel (2012, 25 de julho a 7 de agosto). «O grande jogo do mundo». *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 17.

REAL, Miguel (2014, 22 de janeiro a 4 de fevereiro). «2013: evolução na continuidade». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9.

REAL, Miguel (2016, 21 de dezembro a 3 de janeiro de 2017). «Romance sobre a culpa». *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 8-10.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2014) «Entre-Dois: Tradição e Inovação na Narrativa Portuguesa Contemporânea», *Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*. Três Lagoas, nº 18, 106-123.

RUFINO, Mário (2013) «Entrevista a Afonso Cruz (Diário Digital)». <http://oplanetalivro.blogspot.pt/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html>. (acedido a 18 de maio de 2017).

SIMÕES, Maria João (2014). *Letrismo, Prosopopeia e Metalepse: corporeidade fantástica em Afonso Cruz*. In: *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*. Vitória da Conquista: Edições UESB, v. 6, nº2, 91-98. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/29869?mode=full> (acedido a 15 de setembro de 2016).

«Afonso Cruz. A geometria das solidões num Alentejo que brinda com Cristo» (2012). <https://ionline.sapo.pt/476384> (acedido a 13 de abril de 2017).